

RUP

REVISTA URUGUAYA DE
PSICOANÁLISIS

MONTEVIDEO, URUGUAY, OCTUBRE DE 2011

113

Efectos de palabra

APU

ASOCIACIÓN PSICOANALÍTICA DEL URUGUAY

RUP | 113

REVISTA URUGUAYA DE PSICOANÁLISIS



REVISTA URUGUAYA DE PSICOANÁLISIS

Editada desde 1956

Publicación oficial de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay (APU), integrante de la Asociación Psicoanalítica Internacional (API) y de la Federación Latinoamericana de Psicoanálisis (FEPAL)

© OCTUBRE DE 2011, APU

Directora de Publicaciones:

LAURA VERISSIMO DE POSADAS

Secretario de Redacción:

ALBERTO MORENO

Comité de Redacción:

GABRIELA CALVO
ALICIA FREIRE
WALKIRIA NAVARRO DE ZAS
ZULI O'NEILL
DIEGO SPEYER
MÓNICA VÁZQUEZ
ÁLVARO ZAS

Lectores Externos:

MARINA ALTMANN DE LITVAN (Uruguay)
GUILLERMO BODNER (España)
BEATRIZ DE LEÓN DE BERNARDI (Uruguay)
JAVIER GARCÍA (Uruguay)
VÍCTOR GUERRA (Uruguay)
ENRIQUE GRATADOUX (Uruguay)
MARTA LABRAGA DE MIRZA (Uruguay)
CRISTINA LÓPEZ DE CAIFA (Uruguay)
LEONARDO PESKIN (Argentina)
DOMINIQUE SCARFONE (Canadá)
FANNY SCHKOLNIK (Uruguay)

Comisión de Indización:

MIREYA FRIONI (coordinadora)
ANA DE BARBIERI
ROSA PICCARDO
STELLA PÉREZ

Corrección: ELENA ERRANDONEA

Bibliotecóloga: MARTHA GÓMEZ DE SPRECHMANN

Colaboran:

PEDRO MORENO
PATRICIA FRANCIA
ADRIANA PONZONI

Corresponsales:

EDMUNDO GÓMEZ MANGO (París)
GUILLERMO BODNER (Barcelona)
CARLOS SOPENA (Madrid)
ESPERANZA PÉREZ DE PLÁ (C de México)
IDA LOSCHPE GUS (Porto Alegre)

Biblioteca Virtual

ANA LÍA LÓPEZ BRIZOLARA (coordinadora)

Redacción y Administración

APU: Canelones 1571
Casilla de correo 813, CP 11200
Montevideo-Uruguay
Teléfono: 2410 7418
apu@netgate.com.uy
www.apuguay.com

Los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no comprometen necesariamente la opinión de la revista.

La Revista Uruguaya de Psicoanálisis está registrada en la base de datos SCIELO (Social Science English Edition).

ISSN 0484-8268 / Depósito legal 357 193 - 2011
ISSN 1688-7247 (En línea)

Ilustración de portada:

JOSÉ DE LOS SANTOS

Maqueta, Diseño y Armado

MANOSANTA Desarrollo Editorial

Zelmar Michelini 1116
11100 Montevideo, Uruguay
Teléfono y fax (598) 2902 7681
manosanta@manosanta.com.uy

Impreso en Uruguay por MASTERGRAF S.R.L.

Índice / Index

EDITORIAL / Editorial 9

TEMÁTICA / Subject



Desde dónde nos hablan las voces con las que hablamos
/ From where do the voices to which we speak, speak to us
Myrta Casas de Pereda 13

Lo que debe llevar la palabra sin decirlo
/ What the word must carry without saying so
Mariano Horestein..... 29

Enigma del traumatismo extremo / The enigma of the extreme trauma
Marcelo N. Viñar 55

La transferencia...aún / The transference...still
Miguel Leivi 67

Entre el silencio y la palabra...enigmas /
Between silence and the word...enigmas
Victoria Morón 77

Idea Vilariño y la autonomía del deseo /
Idea Vilariño and the autonomy of desire
Ana Inés Larre Borges87

PANEL: EROTISMO: AMBIGÜEDADES Y ASIMETRÍAS /

Panel: Eroticism: Ambiguities and Asymmetries



Correspondencias entre Silvia Bleichmar y Hanif Kureishi /
Correspondence between Silvia Bleichmar and Hanif Kureishi
Daniel Moreira..... 103

Lo que no debería suceder / What shouldn't happen
Margarita Musto 114

La apropiación de la belleza / The appropriation of beauty
Gladys Franco 124

PANEL: POÉTICAS Y BIOGRAFÍAS / Panel: Poetries and Biographies



Correspondencias psicoanalíticas / Psychoanalytic correspondences	
<i>Marta Labraga de Mirza</i>	133
Escansión en abismo / Scansion in abyss	
<i>Juan Carlos Capo</i>	141
Roberto de las Carreras y el sentido de la pose en la poética modernista / Roberto de las Carreras and the sense of pose in modernist poetry	
<i>Carlos M. Domínguez</i>	149

PANEL: FRONTERAS MÓVILES: ESPAÑOL, PORTUGUÉS, PORTUÑOL /

Panel: Moving borders: Spanish, Portuguese, «Portuñol»



La frontera norte en el imaginario cultural	
The Northern border in the cultural imaginary	
<i>Rosario Peyrou</i>	156
Una y Otra: Fronteras y abismos en C. Lispector	
One and Another: Frontiers and abysses in C. Lispector	
<i>Laura Verissimo de Posadas</i>	168
E. Verissimo. «Aquí y allá el inconsciente me traiciona»	
E. Verissimo. «Here and there the unconscious betrays me»	
<i>Denise Mota</i>	177

POLEMOS



Díálogos con los trabajos «La apropiación de la belleza» de Gladys Franco y Correspondencias entre Silvia Bleichmar y Hanif Kureishi de Daniel Moreira / Dialogues with the papers The appropriation of beauty by Gladys Franco and Correspondence between Silvia Bleichmar and Hanif Kureishi by Daniel Moreira	
<i>Damián Schroeder</i>	189
Comentarios al Panel «Erotismo: Ambigüedades y Asimetrías» / Comments on the Panel «Eroticism: Ambiguities and Asymmetries»	
<i>Alberto Cabral</i>	199

CONVERSACIÓN EN LA REVISTA / People Talking at the «Revista»



Con el poeta y escritor Aldo Mazzucchelli /

With the poet and writer Aldo Mazzucchelli

Alvaro Zas 207



DE POETAS / On Poets 229

IN MEMORIAM



Para Juan Carlos Plá. Recuerdo y despedida /

For Juan Carlos Plá. Memory and goodbye

Edmundo Gómez Mango 235

Homenaje a Marcos Lijtenstein / Hommage to Marcos Lijtenstein

Marcelo N. Viñar & Magdalena Filgueira 240

RESEÑA DEL LIBRO / Book review



Crónicas de la amistad y el exilio. Edmundo Gómez Mango /

Chronicles of friendship and exile

Gladys Franco 243

RESEÑA DE ACTIVIDADES / Meeting's reports



Homenaje a la fundación del Centro de Intercambio /

Honor of the foundation of the Centro de Intercambio

Susana Balparda 246

HUMOR / Humour

Marcos Lijtenstein 249

NORMAS DE PUBLICACIÓN 254

Editorial

Ofrecemos en esta RUP 113, «*Efectos de Palabra*», distintos modos de cercar un tema fundamental para los psicoanalistas. Nuestra práctica es una experiencia de palabra de la que esperamos se produzcan efectos en analista y analizando ya que es en la actualidad de la sesión donde el discurso da cuenta del universo pulsional que se filtra en la voz, en el ritmo y la prosodia, tanto como en los gestos y los silencios.

Elegimos la locución «*Efectos de palabra*» por su circularidad abierta: una palabra puede producir efectos y, a la vez, basta el dispositivo de la sesión analítica (encuadre, abstinencia) para que una palabra inédita emerja. Es allí que «eso habla» (Freud), es allí que «somos hablados» (Lacan). Verbo encarnado que aparece haciéndose por el decir en transferencia, dejando ver a través de las grietas y fallidos del discurso fantasmas, cuerpo erógeno, goce del síntoma... si hay escucha que los reconozca. Palabra y escucha que topan con un más allá de ellas mismas, tal como nos advierte el poeta:

«Pero muchas palabras acabarán disueltas en la nada que nombran
y entonces diremos que vamos comprendiendo»¹

Esta perspectiva aparece reflejada en los tres trabajos que abren este volumen y que encaran el tema desde el peculiar posicionamiento del analista y la singularidad de una palabra que se produce en transferencia. Anclados en los conceptos fundamentales de la teoría psicoanalítica los autores se

1 «A modo de introducción», en «Apalabrar». S. Puig.

dejan interpelar por disciplinas que los cuestionan y realizan un verdadero «*arbeit*», en sentido freudiano, de reelaboración benéfica para nuestra «profesión imposible».

De nuestras V Jornadas de Literatura y Psicoanálisis («Fronteras móviles y correspondencias») y de las Jornadas «Lacan en IPA» realizamos una selección de ponencias. Con el propósito de preservar algo de lo imprevisible de los *Efectos de palabra* -y como un modo de ensanchar las posibilidades de que algo nuevo advenga en la experiencia de lectura- quisimos conservar el carácter de palabra dicha tal como fueron presentados en aquellas ocasiones. Guardan, además, entre sí la afinidad de germinar del entrecruzamiento de discursos y escenas.

Queremos recordar, en este y los próximos números de la RUP, a los maestros y colegas cuyo fallecimiento, en lo que lo que va de este 2011, hemos llorado: Juan Carlos Plá, Marcos Lijtenstein así como Hanna Segal e Isidoro Berenstein lo mismo que a Joyce Mc Dougall. Reconocemos en nosotros huellas de todos ellos, de sus palabras dichas o escritas, expresadas ya sea en la articulación de un trabajo para ser publicado, ya en la trasmisión en seminarios, ya en la sugerencia de lo espontáneo y fragmentario de intervenciones o «Notas», en chispazos de ingenio cuyo efecto es el insight y el humor. Junto al dolor de su ausencia nos enfrentamos a que pérdida y muerte son inherentes a las sustituciones simbolizantes, a la creación de lo nuevo.

Esta RUP se complace en volver a publicar, no solo como homenaje a su autor, sino para descubrimiento de quienes no las conocen, algunas «Notas...» de Marcos Lijtenstein. Creemos que hubiera disfrutado que nuestra Revista, gracias a su aporte, esté convirtiéndose en una sección permanente («Humor») un género difícil que Marcos cultivó como pocos.

En «Polemos» no queremos solamente recoger diálogos y controversias entre quienes aquí están presentes sino, a la vez, convocar a que los efectos descubiertos en el lector se transformen en comunicaciones a ser recogidas en los próximos números. Continuación y renovación a fin de hacer de nuestra Revista una herramienta en el constante trabajo en torno a nuestra práctica y nuestras teorizaciones, entre las dificultades y tensiones del pluralismo que habita nuestra Institución.

LAURA VERISSIMO DE POSADAS
Directora de Publicaciones



TEMÁTICA

Desde dónde nos hablan las voces con las que hablamos



¿A quién le hablamos cuando hablamos en transferencia?

MYRTA CASAS DE PEREDA¹

Si el inconciente se puede desplegar es solo porque habla

Mladen Dólar 2007

La entonación es la expresión de la evaluación social

Bajtín 1979

INTRODUCCIÓN

La experiencia analítica trabaja a través de la simbolización (en gerundio) que reúne el montaje y desmontaje del fantasma, repetición mediante, y concierne a una producción junto a una reproducción. Se produce algo nuevo en el aquí y ahora de la transferencia. Producción con Otro diferente donde se re-crea el goce traumático. Allí responde el *deseo del analista*². Situación dinámica que reitera, recrea movimientos pulsionales indispensables donde la prevalencia de la imagen (registros icónicos) o el

1 Miembro Titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. Rivera 2516, Montevideo.
mcasaspereda@adinet.com.uy

2 Este concepto de Lacan fue elaborado a lo largo del año sesenta (Lacan Seminario 8) y se termina de definir en el año 1964 (Seminario 11). A su vez he repensado y reformulado algunas propuestas lacanianas en *Sujeto en escena* Módulo 3, capítulo 9 (2007).

impacto de la vivencia (registros indiciales e icónicos), retoman muchas veces la posta de la angustia, al acercarnos a lo reprimido inconsciente sintomático, o a una nueva puesta en escena de lo traumático ante el Otro de la transferencia. Se trata de situaciones siempre diferentes y significantes diversos. El encadenado signifiante nos acerca a las distintas peripecias de la pérdida del objeto que dieron lugar a lo sintomático.

La puesta en escena transferencial de las *formaciones del inconsciente*, concierne a un momento de pérdida y sustitución de sentido que, como acontecimiento de discurso, se significa hacia atrás.

El acto fallido, privilegiado en nuestra escucha, en su carácter insensato, queda por un momento próximo de un real que se sustrae, y por otro, conjuga con un decir que ‘**demuestra**’ en forma similar a como lo hace el performativo. Hace algo que el sujeto ignora y promueve inevitables asociaciones donde importa, especialmente, el interlocutor. Un instante de real que aparece sin saberlo y sorprende. Lo real está sensiblemente ligado a la producción del acto, «*no hay acto tan bien logrado como el acto fallido...*» señala Lacan, y agrega «*...en el acto fallido se revela la verdad*» (1967-68, p. 42).

Es a propósito de un acto fallido del analista acontecido en sesión que voy a realizar algunas articulaciones.

DEL ACTO FALLIDO-FORMACIÓN DEL INCONCIENTE

Como toda formación del inconsciente, el acto fallido, concierne a una realización de deseos siempre con defecto. Comparte con todas ellas el sentido de resistencia, de **ocultamiento develado** y, también, la ambivalencia propia de todo sustituto de un real realizándose.

El lapsus o el fallido, tienen la peculiaridad de convocar con mayor fuerza la imagen o el afecto en el otro que escucha. Allí lo icónico³ es relevante, así como lo indicial, los indicios que se juegan en la relación inconsciente con el objeto e inciden en las asociaciones ulteriores. Es la

3 Ver en *El signifiante psicoanalítico, Sujeto en Escena* (Casas, M. 2007) acerca de la tríada *Icónico-indicial-simbólica* que constituye el signifiante psicoanalítico.

simultaneidad de aconteceres que se producen en el fallido que lo emparentan al *Witz* freudiano, el lado metonímico del discurso que muestra lo real-izativo⁴ con más fuerza.

Lo metonímico es nuestro aliado en la escucha y nos permite reconocernos en una suplantación momentánea en nuestro rol por el Otro ominoso de la historia singular de la paciente, transferencia mediante.

En forma similar a lo que sucede con el performativo, es la inferencia casi inmediata de un sentido equívoco que sorprende por inesperado. En el espacio transferencial adquiere la contundencia de un azar condicionado por el contexto y la trama afectiva del momento analítico.

Lo manifiesto en nuestra tarea, que se puebla de sentidos porque proviene del cuerpo erógeno, fácilmente se involucra con el afecto, constituyendo un fuerte imaginario que es parte consustancial de un acontecer simbólico.

Afecto, afectar, ser afectado... movimiento esencial de la experiencia transferencial, que señala al otro-Otro de la historia del paciente, transferida a ese Otro en el *deseo del analista*⁵. Allí la connotación de las frases no agota el sentido, simplemente lo relanza. Afecto, que además de señalar al otro en forma obligada (le es consustancial), irradia desde y hacia el significante que lo sostiene, hacia las posibles combinatorias propias del trabajo psíquico inconciente (condensación, desplazamiento, figurabilidad) y que, a su vez, dejan siempre un lado no recuperable y enigmático.

Trama fantasmática inconciente del paciente que golpea en el *deseo del analista* haciéndolo con-moverse de/en su lugar.

- 4 En textos anteriores me he valido de esta palabra para realzar el lado de *izar lo Real*, ponerlo de manifiesto, así sea como incógnita.
- 5 En la definición que he propuesto acerca del deseo del analista (M. Casas de Pereda 2007) queda muy próxima precisamente de una formación del inconciente. Nada de lo inconciente adviene al reconocimiento conciente de modo directo y solo se realiza a través de los destinos de pulsión que dan lugar a las formaciones del inconciente: sueños, lapsus, actos fallidos, síntoma, y transferencia. Y el deseo del analista, por su proximidad de funciones en torno a la transferencia, constituye una disponibilidad en el analista. Como toda formación del inconciente es ajena a su voluntad. Y sin embargo es posible de ser aprehendida.

La puesta en escena de un acto fallido, enunciado por la analista, denota un avatar transferencial no interpretado o reconocido y la conduce a la emergencia de un sentido sustraído o reprimido. Impronta de lo reprimido y su retorno que en el movimiento transferencial hace mella de modo no consciente, ¿una identificación proyectiva del paciente en el analista?

BREVE RECORTE CLÍNICO

Paula acude un día a la sesión a plantear una situación de urgencia coyuntural que la angustia sobremanera. Lo ha pensado cuidadosamente y debido a sus dificultades económicas actuales (transitorias) no encuentra otra salida que plantear la disminución de una sesión. El contexto de ese momento del análisis era el de una inequívoca mejoría en todos los aspectos vitales de su existencia, lo cual siempre despertaba temores de igual magnitud.

Sobre el final de la sesión le señalo que entiendo este no es un momento para disminuir una sesión, que por el contrario es necesario mantenerla y le propongo conservar la frecuencia y acumular la deuda correspondiente a la sesión no paga para ser saldada más adelante, cuando recupere su situación económica (que sucedería en pocos meses).

Responde que eso no le parece justo para mí pero queda en una serie de formulaciones vagas que dejan abierta la respuesta definitiva.

En las dos semanas siguientes falta una sesión por semana y aumenta progresivamente su nivel de angustia «*cada vez me siento peor..., me siento sin salida..., no doy más...*».

Promediando la tercera semana y luego de acercarme a diversas dificultades expresadas le señalo que *esta vivencia de callejón sin salida es una nueva repetición, una detención dolorosa pero buscada inconcientemente, como acontece cada vez que se producen señales evidentes de transformaciones internas.*

Luego de mi intervención queda en un silencio reflexivo, me habla con un tono más sereno y cambia paulatinamente su humor. Pienso haber dado un paso para desatar una vez más un nudo de repetición que suele echar por tierra lo logrado, eliminando la esperanza, que la conduce a pozos depresivos. Pero «me» sucede un hecho inesperado: al despedirnos, yo le digo *hasta el viernes*, lo cual implicaba haberme saltado la sesión

del miércoles, me mira muy seria y se despide correctamente, «*hasta el miércoles*», señalando mi error.

La aparición de este acto fallido me produce ante todo desconcierto, cierto disgusto conmigo misma, y al mismo tiempo me sonrío, sin saber por qué, pensando que nos espera un arduo pero rico trabajo por delante.

A partir de allí, la paciente no falta más aunque desde luego «viene a cobrarme» mi fallido con creces. Sumamente enojada me muestra mi impericia, mis fallas como analista. Me encuentra en un estado anímico sereno y que conserva mucho de esa vivencia peculiar que me permitía reconocer en el error un lado de enigma que me interesaba especialmente develar.

Acuciaban sus reproches: '*que yo tenía que ver muy bien mis cosas por las cuales la echaba*', y '*que esas eran solo mías y que a ella no le interesaban los motivos, solo los efectos*'. Transitamos la aceptación indudable de mi acto fallido abriendo el campo a inteligir sentidos que se nos escapan, sostenida en mis vivencias contratransferenciales ya señaladas.

Apoyada en mi serena expectativa me sentía muy lejos de haber atacado el vínculo, más bien estaba en las *antípodas*, y eso precisamente comenzó a iluminar la oscuridad. Me había jugado demasiado a la saturación de sentido que producía su propuesta de disminuir sesiones y respondí en ese plano, 'justificando' mi respuesta en la necesidad de oponerme al lado siniestro de su ambivalencia que apuntalaba resistencias.

Surgía en mí una posible alternativa donde algo de lo verdadero, de lo inconsciente reprimido, daba sentido al acto fallido: la imperiosa necesidad de un límite al goce sintomático que mi ofrecimiento había propiciado. Mantener las sesiones y acumular la deuda, además de reconocer la defensa que asumo por ella del análisis, de su lado más vital, también es ubicado como lo opuesto: la reinstalo en el fantasma de hija preferida que señalaba la exigencia narcisista parental. No ser verdaderamente amada en la dimensión esencial del reconocimiento simbólico, no por ella misma sino por lo que ellos querían de ella.

Narcisismo herido... de muerte. Frase metafórica que alude al daño en la constitución narcisista del yo, desde la temprana infancia, donde las fantasías incestuosas (con el padre, con la madre) poblaron su infancia. Hija preferida de la madre, padre endeble y frágil, desvalorizado, donde la paciente oficiaba de falo materno exhibido orgullosamente por ella «*su joya más preciada*».

Los fantasmas fálico-narcisistas de completudes —belleza, inteligencia— facilitaban los atrapamientos fálicos que la madre auspiciaba conservándola soltera para ella, como falo poderoso, pues sostenía a la madre económicamente, con reiterados aportes aparte de los hijos, que llenaban de goce a mi paciente.

Efecto siniestro en la estructuración subjetiva, donde se constituye en depositaria de un objeto agalmático inconmensurable en su idealización, alimentado mutuamente entre madre e hija a lo largo de los años.

En modo análogo a los personajes de Dostoievsky «*que se juntan fuera del tiempo y del espacio como dos seres en el infinito... (donde) se cruzan sus conciencias y sus mundos... todo problema teórico debe recibir forzosa-mente una orientación histórica*» (Bajtín, M. 1979 p. 192), podemos avizorar momentos similares donde el deseo inconciente de la paciente dirigido desde y hacia ese otro-Otro de su historia, se actualiza en la transferencia y, es allí el *deseo del analista*, el que debería hacerse cargo de dicho diálogo.

Un llamado de atención hacia la puesta en escena de ese atrapamiento dual que reclama la apertura simbólica.

En una perspectiva «ingenua» me ubico en la necesidad de ‘cuidar’ el análisis, sin darme cuenta que precisamente estaba repitiendo el lugar ominoso de la madre para que todo quede igual. No se trataba de tercerizar, cuidar el análisis, sino precisamente de lo opuesto. Era *mi* deseo, *mi* preocupación y no la de ella, lo cual reproducía su fantasma fundamental.

Mi propuesta señalaba un involucramiento dual, una pérdida de mi lugar y el fallido ulterior indicaba una verdad en juego reprimida por mí

Si mantiene la sesión y crea una deuda conmigo no se resuelve la dependencia; si disminuye las sesiones todo su dinero pasa inexorablemente a engrandecer una madre posesiva que la retiene como falo y queda anclada en dicho grandor. Grandor que señala el riesgoso triunfo sobre el padre, para cuidar de la madre.

La ambigüedad latente, en todo momento de intensidad transferencial, es proclive a favorecer fantasías contradictorias. Lo dual en escena paraliza por un momento el imprescindible devenir donde solo la frustración de amor permite que el des-ser del analista propicie la triadización del contexto.

Fue precisamente la ‘vacilación’ provocada por mi lapsus y sus efectos, lo que pudo habilitar la deconstrucción dinámica del síntoma implantado

en transferencia, al dar lugar a la exposición, aprehensión, paulatina de los deseos mortíferos a la vez que libidinales en una fusión-con-fusión que no admitía salida.

Julia Kristeva tomando ideas bajtinianas en su libro «*Recherches pour une sémanalyse*» señala «*la verdad se encuentra allí donde se dirige la resistencia*». Dicha autora en su Introducción a este libro, que titula *Feu pour feu*, parafrasea a Henry Miller al proponer que *una crítica bondadosa o ingenua no tiene sentido y propone que se necesita la pasión desnuda, sin restricciones, fuego contra fuego* (traducción personal).

Recordemos con Bajtin (1979) que lo sincrónico y lo diacrónico «*están en una relación constante, una determinación mutua estricta...*». Perspectiva que implica a su vez, la fuerza constante del *Nachträglichkeit* (Freud, 1892, 1895, 1914...). Concepto fundamental de la dinámica inconciente, una especie de piedra basal del edificio psicoanalítico siempre en construcción.

Son las peculiaridades del acto que necesitamos abordar. Lacan nutre y despliega dicho concepto: «*Un acto, un verdadero acto, siempre tiene una parte de estructura, de referencia a algo real, que no está preso ahí de un modo evidente*». ⁶ (Seminario 15, 1967)

Desde la lingüística de Austin podríamos decir que el acto fallido tiene un nivel perlocutorio, en el sentido de que por decir algo se produce un efecto en el otro (asombrar, intrigar, conmover, ofender).

Allí está en juego un nivel no conciente que sorprende al que lo dice.

En el acto fallido está implicada tanto la información verbal, la sucesión discreta de conocimiento, como la imagen. Es decir, se produce una totalidad simultánea en el sentido de hacer presente un error. Por lo tanto, genera una imagen, que es el equívoco, que también tiene de gesto, de hacer-le al otro, un movimiento dado a ver, que genera efectos, donde quedamos asombrados o desconcertados.

6 En M. Casas de Pereda 1999, el capítulo 1 y 2 abundo sobre el concepto de *Acto*, sus raíces filosóficas, lingüísticas, retóricas, donde los aportes de Austin y Bajtin son señalados.

El acto fallido como formación del inconciente integra las *epifanías de lo ordinario*⁷ donde en tanto acto convoca respuestas inmediatas en el otro ya que es un modo de decir donde se cuele el deseo inconciente con vivencias contrapuestas. Es en el error donde el diablo mete la cola.

Bajtín (1979, pp. 318-319) tempranamente señala *«que todo enunciado siempre tiene un destinatario cuya comprensión de respuesta es buscada por el autor de la obra y es anticipada por el mismo. El destinatario es el segundo del diálogo. Pero además del destinatario, el autor del enunciado supone la existencia de un destinatario superior, el tercero, cuya comprensión de respuesta ya sea en un espacio metafísico o en un tiempo históricamente lejano.»*

Los comentaristas de Bajtín subrayan que *la inconclusión interna* propia de su pensamiento corresponde a su concepto de investigación del texto como totalidad abierta que no ha de ser sujeta a una sistematización externa. En *«El problema de los géneros discursivos»*, el papel activo pero también desconocido del otro al que dirige su discurso, juega roles esenciales.

Intento acercar elementos que desde el discurso permiten enlazar imágenes, elementos fónicos, un imaginario engrosado, junto a un simbólico que implica efectos y un real inaprensible que habilita dicha dimensión simbólica. Bajtín es en este sentido un adelantado de las tríadas en fuga, que participan de la lingüística, la poesía y agregaríamos los efectos (formaciones) de lo inconciente.

La noción de «polifonía» que trabaja Bajtín en su obra, se reúne con la importancia que M. Dolar otorga a la voz dado que las inflexiones de la misma no son necesariamente el efecto conciente del discurso sino donde se impregnan de otros sentidos no concientes.

Desde luego el sujeto del inconciente está descentrado de la persona (Freud, Lacan). La voz *«como una huella digital»* (Dolar, M. p. 34), comparte la singularidad del valor significante y considera la voz como emisaria inconciente de la insistencia del deseo. Enfatiza el ámbito sonoro del inconciente y toma como ejemplo paradigmático *Psicopatología de la vida cotidiana* de Freud (1901).

7 James Joyce citado por Bruner (1984).

Desde Freud, entre *la anatomía es el destino y las pulsiones que hacen escritura psíquica*, en esa ida y vuelta desde la fuente hacia el objeto la voz arrastra señales del deseo inconciente de ese otro que lo asiste. Señales que subsisten en la escritura inconciente.

El psicoanálisis no tiene otra opción que internarse en ese abismo desconocido, lugar de enlace entre cuerpo y palabra.

El significante como abstracción encarnada (verdadero oximoron) *«toma su material en las funciones imaginarias, de imágenes primitivas, es decir en la cosa más frágil, la más difícil de captar (...) como el significante se apodera de ellas, es siempre difícil descubrirlas en bruto»* (Lacan, 1967 p. 46).

Hay una dimensión significativa del acto y el acto a su vez adquiere una dimensión significativa, con sentidos que siempre surgen *a posteriori*. El discurso concierne a la estructura del lenguaje donde la palabra, los tonos de la voz, la mirada, el gesto, constituyen y transmiten significantes. Diría entonces que el significante se apodera de señales, indicios, íconos, imágenes, constituyendo la ensambladura significativa, donde incide el deseo del Otro.

El discurso en la transferencia analítica (nuestra praxis), adquiere ese lado peculiar de un acto, no de un hacer con el otro, sino un acto que como lapsus, el síntoma o la transferencia son fallidos.

Tienen un lado de ficción que los enmascara por lo que lo verdadero del deseo inconciente, solo es posible de ser develado en el trabajo de transferencia (aquí cabe toda la insistencia de Bajtin en el *entre*). Discurso cuya materialidad simbólica decanta en el significante tripartito donde se anudan imágenes como posibilidades articulando índices, indicios que aluden a una dimensión diacrónica y sincrónica. Espacio-tiempo de la experiencia con el otro-Otro de la historia que se (a)presta a la reexperiencia de transferencia donde los decantados simbólicos pueden hacer aparecer significaciones diferentes de las sintomáticas (resignificaciones en la actualización transferencial).

La puesta en escena de la transferencia que determina el acto analítico, no escapa a la verdad freudiana de la *Proton Pseudos*, la ficción del falso enlace que puede acercarnos a lo verdadero. Por eso nuestra tarea no reside solo en capturar recuerdos pues, como ya lo dijera Freud (1914), el paciente *actúa en vez de recordar*. Además el *a posteriori* habilita el lado creativo de

la repetición; como acto significativo, el acontecimiento de transferencia es ruptura y novedad a la vez.

El imprescindible anudamiento Simbólico, Imaginario y Real puede poner a distancia el goce, sublimación mediante y volver poco a poco disponible la frustración de acercarse o dejar que el *deseo del analista* propicie la posibilidad de tocar dicha escritura significativa donde incidió-incide el deseo de ese Otro de su historia, significativo sintomático.

Bajtin (1979, p. 195) propone: «*la idea, jamás se separa de la voz*» y alude a la *polifonía, polivocalismo fundamental*, donde se apoya en «*la disposición de las voces y su interacción*» (p. 194).

En el **acto fallido** que emerge desde mi saludo, se agolpan elementos concientes e inconcientes, propios del *deseo del analista*, que fue **avasallado** en ese instante por la emergencia de una repetición en mí, de los fantasmas constitutivos más primarios del síntoma de mi paciente.

Importa, no la idea como conclusión monológica, aunque dialéctica, «*sino el acontecimiento de la interacción de las voces*» (Bajtin, M. 1979, p. 195)

La propuesta de Bajtin acerca del **acontecimiento en la vida de un texto, su esencia verdadera** «*siempre se desarrolla sobre la frontera entre dos conciencias, dos sujetos.*» (Bajtin, M., p. 297). Aquí tropezamos con el riesgo de aplicación de una teoría sobre la praxis. Nuestra praxis, teoría y técnica, indisolublemente unidas y ávidas de enriquecimiento para abarcar lo imposible, corre siempre con los riesgos de lo dual que se instalan furtiva y silenciosamente.

Es más, la frase de Bajtin ilustra el riesgo: privilegiar el 2 (2 sujetos, conciencia-inconciente). Sin embargo entiendo que **entre** el sujeto-persona y su conciencia se introduce una terceridad donde se ubica el sujeto deseante del inconciente (del paciente) que se dirige al *deseo del analista* quien debe responder desde allí lo cual no corresponde a una persona sino a una función.

Se trata de una formulación que contiene, en realidad, tres espacios, tres tiempos, pues queda privilegiado el **entre** que, como espacio-tiempo, da cuenta de la posibilidad de una articulación significativa donde habita un sujeto dividido y deseante. Creo que eso es especialmente lo que da consistencia a su afirmación acerca de *un acto humano*: «*Un acto humano es un texto en potencia y puede ser comprendido (como acto humano, no*

como acción física) tan solo dentro del contexto dialógico de su tiempo (como réplica, como postura llena de sentido, como sistema de motivos)» (Bajtín, M., p. 298). Entiendo que lo dialógico en Bajtín, dista mucho de constituir lo dual de Lacan aunque parezca referir a lo conciente.

Réplica y motivos adquieren la dimensión triádica del discurso que emerge de un sujeto que no sabe todo lo que enuncia y que se dirige a un Otro que habita en el otro cuya identidad desconoce. **No hay posibilidad alguna de contacto entre inconciente y yo más que a través de todas y cada una de las cinco formaciones del inconciente (lapsus, acto fallido, sueños, síntoma y transferencia).**

Se va a necesitar del progresivo anudamiento Simbólico, Imaginario y Real para poner a distancia el goce, sublimación mediante, y volver poco a poco disponible la frustración (no la sideración) de acercarse o dejar que el deseo del analista propicie la posibilidad de tocar dicha escritura significante donde incidió-incide el deseo de ese Otro de su historia, significante sintomático.

Mi sonrisa luego de mi fallido decía algo más que el reconocimiento de una falla, era también el avizoramiento de una incógnita a develar que incluía especialmente mi exceso de inclusión.

La posición simbólica del analista, contar con el *deseo del analista* en nosotros, al dirigirse hacia un real nos señala algo singular propio del objeto perdido, donde la mirada en este caso fue significativa. Su mirada estaba llena de recriminaciones y juicios adversos.⁸

La mirada de mi paciente como respuesta y el tono glacial al saludarme, corrigiendo mi lapsus, señalaban a ese Otro de la transferencia que no interpelaba el goce sino que lo favorecía y perdía su calidad de agente de cambio.

En esta secuencia está implicado el neologismo que Lacan introduce en el Seminario *Aún*. Se trata del concepto *Odioamoración*, que es a su vez *la zona de la experiencia analítica, la puesta en escena de la transferencia*.

8 «Uno de los cuatro soportes que constituyen la causa del deseo», (Lacan, 1972-73 p. 115) es la mirada como objeto «a». Objeto «a» siempre indemostrable pues no hay nada más real y a la vez irreal que una mirada que fagocita, o una mirada que reconoce.

Ideas fecundas donde Lacan relaciona el *Odioamoración* con el saber. Recurre a Freud y Empédocles cuando propone que «*Dios debió ser el más ignorante de todos los seres porque no conoce el odio.*» Todo esto lo lleva a plantear que lo verdadero apunta a lo real, es decir a lo no demostrable más que por el encadenado significativo del discurso. También podemos frasearlo como que apunta a lo más inaprensible y que sin embargo somos capaces de sostenerlo, es decir, «*semblantearlo*» (Lacan, J. 1972-73). El amor se liga al saber y de ahí la importancia de la creación en el analizando de un sujeto supuesto saber en el analista (que deberá desaparecer paulatinamente).

Odioamoración entonces, eje de la transferencia, campo de la experiencia analítica donde el deseo queda enlazado al amor y al goce. Sin *odioamor* no habría posibilidad de enlace que permita un corte en el goce del paciente.

El otro-Otro de la transferencia en nuestra escucha (*deseo del analista* mediante), en la medida que lo avizoremos permite interpelar el goce sintomático y volverse un momento fecundo para establecer una diferencia, un cambio.

La paciente se iba llenando progresivamente de angustia y odio, en el pesimismo catastrófico del «*nada sirve para nada*» y reclama sin saberlo la necesidad de desmontar la fantasía que la restituía al lugar de la elegida. Esa fue por lo menos una de las construcciones que dando algún sentido a mi fallido acudieron en mi ayuda.

Le propongo entonces que, *tal vez, mi acto fallido respondía a una aceptación tácita de mi parte de la disminución de sesiones (me salteaba el miércoles), dado que se sentía tan presionada por mí como por su madre a hacer las cosas bien y tal vez no quería deberle nada a nadie.*

Una suerte de rescate de *mi deseo de analista* dado que impugnaba ese otro-Otro materno que la fagocitaba en su propio beneficio fálico narcisista.

Luego de mi interpretación —que demoró una semana en ser formulada— se actualizan otras perspectivas en la paciente.

Relata que en estos días había experimentado algo nuevo con relación a su cuerpo, ya que mirándose al espejo, revisando sus ropas, tuvo una sensación fuerte que la conmociona y que luego se le organiza como *que por primera vez se daba cuenta de la edad que tenía.*

Elementos de una especularidad fallida, de un yo que nace con defecto, anclado en una vivencia persecutoria y perseguidora, que se organiza

en la grandiosidad de la omnipotencia, siempre implica, en contracara, desfallecimientos yoicos que inhabilitan o trastocan tantas áreas de la estructuración psíquica, incluyendo desde luego su imagen corporal.

Su imagen resonaba en mí como señales de un tiempo sin tiempo, de un tiempo detenido. Sin ser para nada discordante no era fácil calcular su edad. Cuidaba mucho su aspecto, pero invariablemente resultaba rígida, oscura, enfundada en sus botas, que no entorpecían su ser femenino pero le daban un toque duro, fálico y contundente.

Mi interpretación fue una apertura a los diversos sentidos que encerraba tanto su propuesta de disminución de sesiones como mi respuesta, y ello permitió acercarnos mucho más estrechamente a la posibilidad de reconocerse en la profunda ambivalencia de los anudamientos de rencores, reclamos y odios estaban presentes en su desafío al vestirse de ese modo. El cambio señalado en la paciente podemos verlo como una destitución subjetiva que da mucho trabajo y que genera mayor dolor narcisista.

En una mirada retrospectiva, valoro los elementos icónicos, indiciales y simbólicos que me permitieron entender, en un necesario lapso de tiempo, la contradicción entre mi propuesta y el fallido. Había trabajado mejor mi inconciente que mi yo.

Sin duda el viejo refrán dice algo de lo verdadero, ‘todo comedido sale mal’, y eso vale para el *deseo del analista* cuando se introduce en lo dual siempre riesgoso.

Cuando retomo mi lugar, días después, explicitando un sentido reprimido en mí que le pertenece a la paciente, se promueve un cambio de lugar, el sujeto emerge entre otros significantes y eso lo leemos, escuchamos, en las asociaciones inmediatas de la paciente.

Se conjuga allí un efecto de alivio en la paciente con la emergencia de algo diferente, nuevo en su decir, el contacto con su imagen, siempre postergada, en relación a su edad.⁹

9 Los perfiles metonímicos del fallido promovieron una coagulación instantánea de sentido: si me salteo una sesión, «la salteo»; si elimino una sesión, «la elimino». Sentido persecutorio en el que la paciente se atrinchera para repetir el libreto sintomático. Figuraciones, figurabilidades, puesta en escena, *Darstellung* imprescindible y transitoria que es necesario deconstruir, desmontar.

Lo «entrañable» con que se adjetiva el amor alude a entrañas y también es desde allí que el odio «visceral» echa raíces, transformando la expresión del rostro desde la impronta de la ira, por ejemplo. Lo enigmático del amor, por qué amamos o somos amados, o en forma similar con relación al odio, se enraiza en el cuerpo erógeno sin que sepamos dónde, pero solo podemos sentir desde nuestro cuerpo. Cuando la realidad del inconciente se manifiesta, cuando se hace presente la pulsión como experiencia sujeto-objeto, la transferencia bascula en torno a un aspecto nodal, un momento donde la demanda se acerca a la identificación (Lacan 1964-65). Se trata de un instante en que el sujeto se aliena en el otro, recreando un lazo especular. Yo, en la transferencia de la paciente, quedé, por ese lapsus, ubicada en una alienación no buscada por ella, sino ofrecida por mí y sin saberlo, lo cual lo hacía aún más escenificable. Es decir, se avizoraba un lado real no esperado, no previsible, remedando lo que el síntoma tiene de real, de inexplicable y de ese modo repitiéndolo.

No estoy recomendando el acto fallido, solo retomo su puesta en escena para inteligir un momento de fecundidad analítica. Vivenciar la experiencia del síntoma en el despliegue de los roles que el fantasma por-menoriza. Atravesar la fijación (*fixierum*) que otorga todos los beneficios del síntoma y que Lacan denomina goce.

En el acto fallido se hace presente la escansión del tiempo para comprender y se evidencian los lados icónicos e indiciales del discurso: lo instantáneo y la experiencia con el objeto, donde, precisamente, lo experiencial abre a la diacronía de vivencias en las que la pelea por la vida (en este caso del análisis) redundaba en una verdadera contienda por su vida, que no implicaba fusión como en su historia, sino el alcance de una frustración tolerable y, esto último, desde luego, incluía mis propios límites. ♦

RESUMEN

A propósito de un acto fallido enunciado por la analista, realizo una suerte de puesta al día de esta formación del inconciente que se presta a inteligir los efectos transferenciales en el *deseo del analista*. Desde la conceptualización freudiana y los innegables aportes de Lacan me reúno con Bajtin, su concepción acerca de la idea inseparable de la voz, que alude a la polifonía donde importa la disposición de las voces y su interacción; con M. Dolar que ubica a la voz en su irreductible singularidad que comparte con el valor significante y con Austin a través del carácter singular del acto fallido que *demuestra* en forma similar a como lo hace el performativo. A través de estos aportes el acto ingresa al discurso donde, como señalara Lacan, el significante se *apodera* de valores imaginarios, *imágenes primitivas*, todo lo cual me permite abundar en los perfiles icónicos, indiciales y simbólicos que integran el significante psicoanalítico. Se trabajan estos elementos en la intelección del acto fallido que permiten la restitución de la función *deseo del analista* saliendo de la alienación transferencial transitoria acontecida.

Descriptor: ACTOS FALLIDOS / OTRO / DESEO DEL ANALISTA / MATERIAL CLÍNICO

Autores-Tema: Lacan, Jacques

Personajes-Tema: Bajtin, Mijaíl

SUMMARY

Regarding a bungled action by the analyst, the paper in a way overviews this unconscious formation that offers itself to understand the transferential effects of the wish of the analyst. Starting with the Freudian conceptualization and the undeniable contribution from Lacan, I resort to Bajtin's concept of how inseparable the idea and the voice are, which refers to polyphony, where the disposition of the voices and their interaction is what matters. The paper also refers to M. Dolar, who deals with the irreducible singularity of the voice, a feature it shares with the signifier, and to Austin, through the uniqueness of the bungled action, which demonstrates in a similar way as the performative does. Through these contributions, the action enters discourse, where, as Lacan indicated, the signifier seizes

imaginary values, primitive images, all of which allows me to move into a deep discussion of the iconic, indicial and symbolic profiles that integrate the psychoanalytic signifier. All these elements are put to work in order to give sense to the bungled action and they make it possible to restore the function of the wish of the analyst, getting out of the transient transference alienation that took place.

Keywords: PARAPRAXIS / OTHER / PSYCHOANALYST'S WISH / CLINICAL MATERIAL

Authors-Subject: Lacan, Jacques

Characters-Subject: Bajtin, Mijaíl

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, M. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1989
- BRUNER, J. *El habla del niño*. Buenos Aires, Paidós, 1983.
- *Acción, pensamiento y lenguaje*. Madrid, Alianza, 1984.
- CASAS, M. *En el camino de la simbolización*. Buenos Aires, Paidós, 1999.
- *Sujeto en escena. El significante psicoanalítico*. Montevideo, Isadora, 2007.
- DOLAR, M. *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Bordes-Manantial, 2007.
- FREUD, S. Fragmentos de la correspondencia con Fliess (1892-99). En: *O. C. Tomo I*. Buenos Aires, Amorrortu.
- FREUD, S. Proyecto de psicología (1895). En: *O. C. Tomo I*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Psicopatología de la vida cotidiana (1901). En: *O. C. Tomo VI*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Recordar, repetir y reelaborar (1914). En: *O. C. Tomo XII*. Buenos Aires, Amorrortu.
- KRISTEVA, J. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris, du Seuil, 1969.
- LACAN, J. *El Seminario 15. El acto psicoanalítico (1967)*. Versión íntegra.
- *El Seminario 20. Aún (1972-73)*. Buenos Aires, Paidós, 1975.

Lo que debe llevar el habla sin decirlo

Notas sobre la interpretación después de Auschwitz¹



MARIANO HORESTEIN²

Todo eso lo comprendí y, sin embargo, no lo comprendí
W. G. Sebald

Callémonos al menos por una temporada
George Steiner

LA CESURA

Auschwitz marca un punto de quiebre en la civilización occidental, la misma que dio lugar, apenas medio siglo antes y en el mismo territorio, al Psicoanálisis.³ Aquello a lo que se alude mediante la nomenclatura alemana de la localidad polaca de Oswiecim, Auschwitz, representa una inflexión, una ruina en el corazón de la civilización. No se trata aquí de un «retorno» a la barbarie ni de un traspíe ocasional en el domeñamiento al que la civilización confina lo pulsional. Tampoco se trata de competir por un lugar

- 1 El presente es un extracto, a los fines de esta publicación, de «Psicoanalizar después de Auschwitz», trabajo ganador del Elise Hayman Award en 2011.
- 2 Psicoanalista. Miembro Titular de la Asociación Psicoanalítica de Córdoba. Los Aromos 232. Villa Allende, Córdoba, Argentina. Mmhorestein@yahoo.com.ar
- 3 Enzo Traverso, en un lúcido trabajo que da cuenta del estado de la reflexión intelectual acerca de Auschwitz lo califica como «una ruptura de la humanidad y un desgarró de la historia» (Traverso, p. 11).

de privilegio en los cálculos de la muerte: ha habido genocidios antes, los ha habido después. Aquello que elegimos nombrar como Auschwitz de manera quizás insuficiente es un *unicum* considerado por muchos como epítome de cualquier genocidio⁴.

Según cuenta Imre Kertész, algún día, no demasiado lejano, se tomará conciencia de que Auschwitz es el acontecimiento traumático de la civilización occidental, el inicio de una nueva era (Kertész, p. 26). Curiosamente o no —coinciden aquí las mentes más lúcidas del lado de las víctimas y las más críticas voces del lado de los victimarios—, Günther Grass llega a la misma conclusión: es un punto de ruptura, y resulta lógico fechar la historia de la humanidad y nuestro concepto de la existencia humana con acontecimientos ocurridos antes y después de Auschwitz (Grass, p. 13). Somos *homo sapiens post-Auschwitz* (Steiner, 2006, p. 182), la especie humana no es la misma luego de lo sucedido allí.

Auschwitz no fue una explosión de masas enardecidas sino una gigantesca operación de destrucción que surgió de una de las naciones más cultas del planeta y en la que se aplicó la tecnología industrial de su tiempo. No fue obra de algunos cuantos psicópatas sino que, por acción u omisión, millones de personas colaboraron para que ello sucediera. Auschwitz fue un producto de la modernidad, no un resabio inquisitorial, y aún cuando su enclave geográfico se hallara en Polonia, fue en ciudades como Berlín, donde se había fundado apenas algunos años antes el primer instituto de Psicoanálisis o Viena, metrópolis por la que el joven Hitler vagabundeaba

4 Entre quienes se cuentan Primo Levi, Hanna Arendt, Elie Wiesel, Claude Lanzmann y un largo etcétera. También el filósofo Reyes Mate, quien diferencia con claridad tres planos de singularidad: moral, histórico y epistémico. Desde el primero de ellos, el **moral**, aún habiéndose expresado en Auschwitz el mal a una escala inimaginable, no hay graduación del sufrimiento de las víctimas y por ende las de la *Shoah* no «gozan» de mayor jerarquía; toda víctima —más allá del genocidio que se trate— pide justicia. Hay consenso en cuanto a la singularidad **histórica** de Auschwitz pues se trata allí de una matanza que no es medio de alguna razón política o económica, sino fin en sí misma; además de ser la primera vez que un Estado decide eliminar a la totalidad de un grupo humano con todo medio técnico disponible, todo un pueblo detrás, una técnica acorde y una filosofía que lo justificaba; alcanza además una desmesura no igualable históricamente, y además se acompaña de la pretensión, señalada por Vidal-Naquet, de negar el crimen en el seno del crimen mismo. Desde el punto de vista **epistémico**, se trata con respecto a Auschwitz de un acontecimiento del que conocemos casi todo, y sin embargo no podemos comprender, es el acontecimiento impensado que da que pensar (Mate, p. 61 y ss.).

mientras Freud construía sus teorías, donde se incubó la «Solución Final». El mismo contexto cultural que vio surgir al Psicoanálisis gestó al nazismo. Pero la empresa de aparear al Psicoanálisis con el topónimo Auschwitz no está solo justificada por la contemporaneidad de ambos. Se trata de permitir que la ciencia del sujeto se vea interpelada por aquel lugar donde determinada concepción del sujeto, o al menos de la civilización que lo ha posibilitado, se hace trizas.

En Psicoanálisis la palabra, lo simbólico, goza por lo general, más allá de variantes teóricas nada desdeñables, de cierta virtud pacificadora: desde Anna O. y la brillante manera de definir lo que hacemos como *talking cure*, los psicoanalistas nos las vemos con palabras, y contamos con palabras —la interpretación— para lo que no está *aún* o no está *ya* —o incluso para contornear lo que *nunca* estará— puesto en palabras. ¿Qué sucede cuando no hay palabras o cuando éstas no dicen ya nada, cuando algo del lenguaje se ha pervertido radicalmente? Los psicoanalistas, llegados a un punto imposible de obviar en el trabajo clínico y luego de ingentes esfuerzos por trabajar con lo que sí tiene nombre, por descamar capas superpuestas de sentido, nos las vemos indefectiblemente con lo *innombrable*.

Ahora bien, la vacilación al momento de la nominación pone en evidencia, en su multiplicidad, ese punto de indecibilidad: *Shoah*⁵, «Holocausto», Auschwitz, *Exterminio de los judíos europeos...*, son nombres a los que no podía apelarse en el momento del hecho. Solo un eufemismo: *Endlösung*

5 La manera más extendida de nombrar el genocidio con la palabra «*Holocausto*» ha sido cuestionada con razón por Giorgio Agamben e incluso por quien la introdujera, Elie Wiesel. Su significado religioso de «sacrificio» exculpa de algún modo a los victimarios y carga lo sucedido de un sentido tal que nos resulta, pese a su popularidad, difícil de utilizar, y por eso cuando lo hacemos es entre comillas. *Shoah*, palabra hebrea que significa catástrofe, tempestad, y difundida mayormente a partir de la película homónima de Claude Lanzmann, encierra alguna opacidad mayor, lo que consideramos una ventaja, pero queda también presa del circuito religioso (en la Biblia implica a menudo un castigo divino) y judío (si bien los judíos fueron las víctimas por definición, no fueron las únicas). Otro tanto sucedería con *Khurban*, el equivalente en *yiddish* de *Shoah*. En contrapartida, de utilizar el eufemismo «*Endlösung*» estaríamos asumiendo la lengua del verdugo, y por ende su ideología y su manera de «ordenar» la realidad. «*Destrucción de los judíos europeos*», título del libro capital de Hilberg, es además de extenso y descriptivo, limitativo. Haidu ha propuesto hablar de «Suceso», a secas y con mayúsculas. Aquí preferiremos, aún permitiéndonos acudir a los otros términos, el más acotado, reconocible y a la vez enigmático «Auschwitz».

(«Solución Final»), suponía las consecuencias que conocemos. Solo la palabra del verdugo existía para nombrar lo innombrable. Las otras, intentos todos de explicación más o menos fallidos, vinieron después. Al nombrar *Auschwitz* entonces, «esa cosa indecible que uno duda en llamar por su nombre» (Jankélévitch p. 21), nos referimos a la metonimia de lo indecible, que adquirirá a su vez el triste privilegio de ser la metáfora absoluta del horror.

LA INTERPELACIÓN DE AUSCHWITZ

Además de intentar dar cuenta *de* Auschwitz, las disciplinas humanas se han visto sacudidas *en sí mismas* —aunque más no sea desde sus márgenes— por tal acontecimiento. Muchas se han permitido severos cuestionamientos acerca de la lógica que las constituye, la fortaleza de sus fundamentos y la viabilidad de sus prácticas. Tal ha sido el caso de la filosofía, el derecho, la historia, la pedagogía, la ciencia misma⁶. Repasemos de manera sucinta la forma en que lo han hecho la literatura o el arte:

El libro de Esther Cohen, «Los narradores de Auschwitz», brinda un panorama general sobre los testimonios en torno a Auschwitz. Aparecen allí precursores⁷, *alertadores de incendio* al decir de Benjamin, como Kafka o Joseph Roth o aquellos que registraron paso a paso la manera en que el nazismo pervirtió el lenguaje, como Victor Klemperer o las víctimas directas que lograron hacer verdadera literatura a partir de sus testimonios incoercibles como Primo Levi o Kertész entre otros. En muchos sobrevivientes se encuentra el sentimiento de un deber animado por la pulsión de contar, de impedir que el sueño nazi de un crimen sin huellas o un acontecimiento sin testigos se cumpla. Desde la obra de un Nobel hasta los manuscritos enterrados por los *Sonderkommandos* de Auschwitz o los escritos arrojados sobre las paredes del guetto de Varsovia o los poemas descubiertos en el abrigo que amortajaba al cuerpo desenterrado de Miklós Radnóti

6 Para el desarrollo de esta cuestión en tales disciplinas, remitimos al lector al trabajo del cual el presente es un extracto.

7 En el sentido borgeano de «Kafka y sus precursores», o en el muy freudiano *nachträglich*, es decir cuando lo posterior funda o resignifica lo ya acaecido.

o la poesía —en la que se le iba la vida— de Paul Celan, introducen en la ingente literatura ficcional sobre la *Shoah* el aire frío de la verdad en carne propia. Auschwitz lleva a escribir, a intentar entender aquello que se sabe no será entendido, pero aún así... Los sobrevivientes en sus testimonios escritos experimentan al límite —quizás otro tanto suceda con los poetas— la obstinación, condenada a un inevitable fracaso, en querer nombrar lo innombrable (Arzoumanian, p. 13).

La literatura se ha hecho eco, a veces incluso en demasía, de lo sucedido en Auschwitz. Pero a la vez, y más allá de las temáticas que el «Holocausto» le haya acercado, *la literatura misma* como forma artística se ha visto cuestionada. La conocida sentencia de Adorno —«Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie» (Adorno, cit. en Traverso, p. 133)— interroga el sentido de la literatura toda, del acto mismo de la escritura. Este cuestionamiento radical es necesario aunque quizás valga más como pregunta abierta, como llaga que no debe ser suturada que como proscripción general, y así ha sido entendida por escritores tan disímiles como Günther Grass, quien habla de que el mandamiento de Adorno solo puede refutarse escribiendo (p. 24), —pero se trata de escribir con la vergüenza como fondo, asumiendo el peso de las palabras dañadas—, o Primo Levi quien cuenta que —y en esto coincidirá Kertész (p. 66)—, después de Auschwitz no se puede escribir poesía *que no trate de Auschwitz* (Mesnard, p. 45). En el mismo sentido el poeta Edmond Jabès conmina: «Después de Auschwitz nosotros *debemos* escribir poesía... pero con palabras heridas» (Gubar, p. 63). El mismo Adorno se retractó de su anatema al encontrar lo que Celan pudo hacer con la experiencia de Auschwitz antes que lo terminara de devorar el río.

Desde las entrañas mismas de una literatura en carne viva, esta se deja conmover por la Shoah, admite los cuestionamientos a su valor o existencia encarnados en la evidencia de verdugos «que también escriben poemas» (Celan).

Más allá del territorio de las palabras, el arte también ha acusado recibo: desde los gritos expresionistas de Munch o el destilado progresivo de las imágenes de Rothko hasta la vanguardia más radical como la evidenciada en Schibbolett, «apenas» una grieta convertida por Doris Salcedo en instalación artística en la Tate Modern, o las provocativas muestras organizadas por Nicola Costantino utilizando su propia grasa corporal

para confeccionar jabones, o el comic Maus, de Art Spiegelman; del vacío mostrado por Malevitch a las imágenes pergeñadas por Pink Floyd en The Wall; del body art al arte conceptual; de las pinturas de Anselm Kieffer a los monumentos de Jochen Gerz; desde Resnais hasta Spielberg pasando por Lanzmann o Begnini; de Camus a Jonathan Littell, de Celan a Gelman, de Beckett a Perec, de Francis Bacon al Bottero de Abu Ghraib o a las instalaciones de Félix González -Torres, la Shoah ha impregnado como ningún otro acontecimiento al Arte contemporáneo⁸. El psicoanalista Gérard Wajcman, en un lúcido texto, ha afirmado refiriéndose al arte de la segunda mitad del siglo pasado que «...todo cuerpo representado, toda figura, todo rostro, de hecho toda imagen y toda forma estarían atravesados hoy, de una manera o de otra, por los cuerpos liquidados de Auschwitz» (Wajcman, a, p. 186) y, avanzando aún más en esa línea, reserva el nombre de Arte solo a aquel que toma la Catástrofe como referente último, el que no pasa por alto la cuestión de los campos.

Al arte le es más sencillo cuestionarse. Siempre de vanguardia si atendemos a su capacidad anticipatoria, el arte —en especial lo que los nazis proscibirían aún hoy como *Entartete Kunst* (Arte Degenerado) ha visto antes (Virilio, p. 52) y a la vez se ha hecho eco de Auschwitz y lo que este encierra de irrepresentable, de impensable, de inasumible.

Kertész ha dicho que habría que inventar Auschwitz, prepararlo en el lenguaje como acontecimiento fundacional. «Auschwitz —dice— obliga a repensar todo, la antropología, la cultura, la ética, la educación, la religión» (cit. en Mèlich, p. 22). Ni el sujeto de la filosofía o de la ciencia, ni el del derecho o la sociología serán ya los mismos. Auschwitz implica una ruptura con el ideal ético ilustrado y con la concepción del sujeto moderno. «El animal racional, el *homo faber*, el *homo ludens*, el animal simbólico... todos mueren en los hornos de Auschwitz» (Mèlich, pp. 45-47).

¿Y el sujeto construido trabajosamente por el Psicoanálisis desde hace más de un siglo, podría haber salido indemne? ¿Cómo no va a morir también en Auschwitz el *homo analyticus*, o al menos resultar tan seve-

8 Aún *retroactivamente*, pues obras como las de Munch o Malevitch, en las que se advierten las huellas del horror, no habían sido creadas aún...

ramente dañado, que estemos obligados a repensarlo? ¿Obliga Auschwitz a repensar al Psicoanálisis?

Tanto como las humanidades en general, el Psicoanálisis por supuesto se ha visto tocado, y en ese sentido ha *aplicado* su saber a Auschwitz. La mayoría de los trabajos, de por sí numerosos⁹, que desde el Psicoanálisis recogen la experiencia de Auschwitz lo hacen entonces o bien desde la vertiente *terapéutica*¹⁰ o bien desde la vertiente *explicativa*.

Desde esta vía de abordaje se apela al aparato teórico psicoanalítico para *comprender*, para intentar explicar cómo fue posible un hecho como la *Shoah*. Es tan fértil e intenso el estudio del «Holocausto» por parte de los psicoanalistas que difícilmente hoy en día un texto general sobre la temática pueda soslayar sus aportes¹¹. Aunque emerge de los mismos una cierta paradoja: por un lado, suele admitirse la inconmensurabilidad de Auschwitz, su carácter inaprehensible, de *unicum*, por usar la expresión de Primo Levi, pero por otro, una vez aceptada su radical diferencia con cualquier otro fenómeno, y con excepciones puntuales, se le *aplican* a su análisis las categorías teóricas psicoanalíticas habituales, como si se tratara de un hecho más.

EL SABER DE LAS VÍCTIMAS

Desde los testimonios de los supervivientes, o al menos desde algunos testimonios *princeps* —los que podrían ser tomados casi como un material clínico de primera mano¹²— suele advertirse, sea con ironía o con irritación,

9 Entre los que baste citar, a modo de ejemplos tan solo, los de Bettelheim, los de Ilany Kogan y Yolanda Gampel, los de Milmaniene, Gerson, Jukovy, Altounian, Kestenberg, Bergmann, Langer, Kijak, Laub, D. y Auerhahn, N., Grubrich-Simitis, Benslama y Hounkpatin, M. Granek, Rachel Rosenblum... Es evidente que el tema es sensible en el mundo del Psicoanálisis y hacer una revisión bibliográfica exhaustiva se torna por momentos una tarea imposible y nos amenaza con diluir en un mar de citas nuestra propia enunciación.

10 En el trabajo clínico con los sobrevivientes de la Shoah y sus descendientes de primera, segunda o tercera generación o con víctimas de otros genocidios.

11 Sobre la psicología del verdugo y la de la víctima, los procesos identificatorios, los fenómenos de masas y de sometimiento a un líder y un extenso etcétera.

12 En ese sentido, Primo Levi decía que el acto de escribir equivalía para él a recostarse en el diván de Freud (Traverso, p. 184 y p. 202).

contra la avidez con la que los psicoanalistas nos hemos lanzado a explicar todo lo que pueda ser explicado. En tales testimonios se vislumbra, como fondo de sus lúcidos y dolidos análisis, cierta *resistencia* a la explicación.

Tomaremos entonces, como punto de partida, algunos fragmentos del testimonio de sobrevivientes no ya para servirnos de estos para ilustrar o aplicar nuestras teorías sino para *dejarnos enseñar*. De este modo no nos alejamos un ápice de la tradición freudiana, dejándonos conducir por la palabra de los sujetos sufrientes hacia los meandros de la subjetividad que la *Shoah* pone de manifiesto.

Si escuchamos entonces a los sobrevivientes nos encontramos perplejos ante una primera evidencia: no parecen tener demasiada consideración por lo que los psicoanalistas tienen para decir sobre la experiencia por la que ellos han transitado¹³. Esto es grave si pensamos que el Psicoanálisis se precia de ser la disciplina que más ha iluminado la subjetividad contemporánea. Tomemos algunas citas de eminentes testigos de la *Shoah* como ejemplos de ello: luego de habernos alertado contra los «freudismos mezquinos», Primo Levi (b, p. 23) dice con claridad: «no creo que los psicoanalistas (**que se han arrojado con avidez sobre nuestros conflictos**) sean capaces de explicar este impulso (de testimoniar). Su saber ha sido elaborado y probado ‘fuera’, en el mundo que para simplificar llamamos ‘civil’: a él pertenece la fenomenología que describe y trata de explicar (...) Sus interpretaciones, aún las de quienes como Bruno Bettelheim han atravesado la prueba del *Lager*, me parecen **imprecisas y simplistas**» (negritas mías, *íd.*, pp. 73-74). Primo Levi critica la suficiencia de Bettelheim, «esa coraza psicoanalítica que cumple el papel de evangelio que lo aclara todo, sin dejar un lugar para las dudas (...) como si nos mirara de frente y nos dijera: *ahora les voy a explicar todo*» (Levi, c, p. 42).

Por su parte, Jean Améry escribe, refiriéndose al hecho de que el pueblo de los poetas y los pensadores se haya convertido en criminal desde 1933 hasta 1945: «hasta hoy me ha parecido oscuro y a pesar de todas las laborio-

13 Seguramente habrá otras opiniones -de hecho, Hilberg estima en 18.000 los testimonios de sobrevivientes, en un recuento realizado a fines de los años '50 (Haidu, p. 419)-, pero recortamos aquí aquellas correspondientes a *algunos* testigos que se han ocupado de hacer pública su experiencia y sus reflexiones acerca de la misma.

sas investigaciones de tipo histórico, psicológico, sociológico y político ya aparecidas y que todavía aparecerán, **imposible en el fondo de aclarar** (...) Todas las tentativas de explicación —en su mayoría monocausales— fracasan del modo más irrisorio» (negritas mías, Améry, p. 40). Luego, refiriéndose al sadismo de sus verdugos, dirá que era «distinto del sadismo de los manuales de psicología al uso, distinto también de la interpretación del sadismo ofrecida por el Psicoanálisis de Freud» (íd., p. 100). «Yo estaba presente —dice Améry—. Ningún joven politólogo (podría haber dicho psicoanalista, podríamos agregar, sin forzar demasiado las cosas...), por ingenioso que sea, puede venir a darme lecciones que resultan sumamente absurdas para cualquier testigo ocular» (íd., p. 41). Jack Fuchs, otro sobreviviente que escribe con cierta frecuencia en la prensa argentina, se excusa diciendo que admira a los psicólogos que tienen respuestas para todo, él no las tiene, en todo caso piensa en el mejor modo de seguir formulando preguntas (Fuchs, p. 145). Imre Kertész, aún siendo capaz de leer agudamente a Freud, descalifica las opiniones freudianas sobre el antisemitismo (Kertész, p. 60). Paul Steinberg, algo cansado ya, preguntándose acerca de las razones de su memoria y de sus olvidos, se adelanta a cualquier explicación psicoanalítica remanida con una seca franqueza: «Cada vez salen con la vieja historia: el inconciente...» (Steinberg, p. 125). No hablamos aquí de legos sino de intelectuales sutiles que conocían la obra de Freud y que seguramente se hubieran confortado al encontrar en ella alguna respuesta para ese resto inexplicable que probablemente a tantos de ellos, como a Levi o Améry, les costara la vida.¹⁴

Por otra parte, en el testimonio de los sobrevivientes siempre se arriba, tarde o temprano, a un punto en el que cesa cualquier posibilidad de explicación, en el que cualquier interpretación, aún la más avisada, se revela *impotente*, quizás *imposible*. Nosotros como psicoanalistas nos encontramos así con sujetos que no solo albergan un saber acerca de ellos mismos y de lo que han vivido, como cualquiera de nuestros pacientes, sino que además

14 Primo Levi, el *optimista*, se suicidó en 1987. Jean Améry, el *escéptico*, lo había hecho antes, en 1978. Entre ellos, son muchos quienes redoblaron la verdad de sus testimonios sufrientes acabando con sus vidas: Paul Celan, Tadeusz Borowski, Sarah Kofman, Bruno Bettelheim, Stefan Zweig, el mismo Walter Benjamin...

han atravesado una experiencia que roza lo inimaginable, lo cual carga a sus relatos con el peso de un testimonio único. Se han convertido, muy a su pesar, en exploradores del límite, de los confines de la experiencia humana. Con nuestras categorías teóricas e instrumentos clínicos, estamos en una evidente invalidez: no fueron concebidos para lidiar con eso que Auschwitz develó acerca de *la especie humana*, como decía Robert Antelme, o más bien de la *conditio inhumana* a la que se refería Améry (p. 39).

Entonces podríamos invertir la maniobra habitual del Psicoanálisis aplicado —esto es someter fenómenos extra-clínicos a la lente rigurosa de nuestros conceptos— y en vez de ello aplicar los testimonios de la *Shoah* al Psicoanálisis para intentar cernir si —y si es así cómo— la *Shoah* impacta como situación de quiebre de la civilización, como cultura y como laboratorio extremo de la subjetividad, en las categorías teóricas que constituyen al Psicoanálisis mismo. Aplicar al Psicoanálisis un aparato conceptual extra-analítico debiera suscitar extrañeza, hacer extraños para nosotros mismos nuestros conceptos habituales y permitirnos por esa vía reinventarlos en cada ocasión.

Se trata, en suma, de rendirnos a las consecuencias de la conocida metáfora de Lyotard sobre Auschwitz como un terremoto que junto a vidas, edificios y objetos, acaba a la vez con los instrumentos de medición del mismo (Friedlander, p. 155). El Psicoanálisis, aparato conceptual que construye, alberga y «mide» (en caso de que tal cosa fuera posible) al sujeto, no resiste la debacle que junto con tal sujeto, arrastra a las disciplinas que intentan dar cuenta de él.

INTERPRETAR DESPUÉS DE AUSCHWITZ

Los psicoanalistas trabajamos con y sobre el lenguaje. Aún cuando pretendemos abordar lo insondable de la angustia o interpretamos el abanico de afectos que se despliega en una cura, lo hacemos a través del lenguaje. Al amor que es efecto de la transferencia lo conocemos a través del lenguaje. Tal como lo postulara Lacan en su lectura de Freud, el inconciente está estructurado como un lenguaje y el instrumental con el que operamos sobre él —la interpretación— es lenguaje, y por esto mismo, por ese isomorfismo, adquiere eficacia clínica. En la historia del Psicoanálisis, sin em-

bargo, maestros de la talla de Freud, Lacan o Bion, luego de una confianza abrumadora en el trabajo signifiante, terminan por reconocer siempre un punto de tope del lenguaje, un límite más allá del cual solo puede aventurarse algo que se resiste al lenguaje, y que sin embargo no podemos cernir sin él. Llámese *ombbligo del sueño*, «O», *Real*, tarde o temprano un analista se topa en su reflexión teórica o en su cotidianeidad clínica con ese borde. A veces se lo niega, a veces somos pretenciosos e imaginamos a la interpretación como un escalpelo todopoderoso que puede llegar a cualquier lado. A veces abusamos del lenguaje, al pretender nombrar lo que no se puede nombrar. No sería extraño que como fruto de esa utilización excesiva del lenguaje terminemos por anestesiar la palabra y hacer que esta pierda su eficacia clínica.

Vivimos en una época donde tanto la *Narración* como el tipo de experiencia de la que da cuenta están en crisis y la comunidad de *oyentes*, tan cara a Walter Benjamin (2008), en peligro. Y el Psicoanálisis —a fin de cuentas, una de las formas de la *Narración*— ha de encontrar su legitimidad en medio de esta crisis, como reducto de resistencia (Viñar, 2006). Entonces es problemático que, siendo como es una experiencia de palabra, estas pierdan su filo; y las palabras sufren cierto desgaste si se las usa sin el debido cuidado, lo cual puede advertirse tanto en el habla cotidiana como en la jerga y la práctica analíticas. Los pacientes vienen a hablar de su sufrimiento y nosotros nos ofrecemos a escuchar su decir, en el que navegan necesariamente en una verborrea imaginaria, en la inercia de la palabra vacía, hasta poder parir una lengua original, una palabra verdadera que dé cuenta de su subjetividad de manera iluminadora. Siempre se ha sabido de la dimensión catártica del hablar y poder relatar lo traumático, por poner un ejemplo, cuando llega el tiempo de hacerlo, es aceptado comúnmente como una vía que morigerará el dolor, haciendo ingresar una cantidad masiva de estímulos en el diafragma cualitativo de lo pensable. Pero de lo que se trata en cierta clínica y sin duda en el testimonio de los sobrevivientes —cuya estofa, como el decir de nuestros pacientes, también es de lenguaje— es de cierto *exceso* difícil de aprehender a través del lenguaje, exceso de memoria o de olvido (Viñar, 1993, p. 14) frente al cual no es sencillo situarse.

En la clínica, entonces, nos las vemos con las palabras y con ese punto en que las palabras se acaban, donde por lo general aparece la angustia.

La *Shoah*, como laboratorio perverso acerca de la condición humana, nos puede enseñar algo también aquí. Nada como Auschwitz debería servir para cernir, en primer lugar, ese espacio de horror, de *terror sin nombre* del que hablaba Bion, y en segundo lugar, para ponderar el lenguaje como herramienta a través de la cual acercarse a ese horror.

Atendamos a la manera en que los sobrevivientes que nos han legado su testimonio relatan su relación con el lenguaje y la angustia: el extrañamiento de la lengua materna que terminó siendo la lengua del verdugo fue una constante para muchos sobrevivientes. Victor Klemperer, filólogo de profesión que pudo salvar su vida pues estaba casado con una alemana no judía y llevó durante todo el régimen un diario en el que anotaba la perversión de la lengua alemana bajo el nazismo¹⁵, bautizó a ese lenguaje, del cual sobrevivieron rastros aún después de muerto Hitler, *LTI, Lengua Tertii Imperii*. Frente a esa lengua donde no había espacio para subjetividad alguna, Robert Antelme encontró que el francés era un espacio de singularidad durante su cautiverio alemán. El caso de Améry es en ese sentido un síntoma revelador pues, según relata (Améry, p. 113), al comenzar las persecuciones nazis en Austria, decide abandonar el dialecto en el que se crió, pero no puede sino mantener el alemán —no tiene otra lengua— para pensar y para expresarse aún contra la manera en que la nación alemana se lavó de sus culpas. Fuchs dirá que no hay un lenguaje común, ni siquiera entre sobrevivientes, que no hay, a partir de la *Shoah*, un lenguaje general para hablar del sufrimiento humano (Fuchs, p. 26).

Etty Hillesum, una lúcida joven judía holandesa, no sobrevivió. Antes de morir, sin embargo, se encontró con los límites del lenguaje para expresar el horror concentracionario y escribió, en una fina sintonía con la frase de George Steiner incluida entre los epígrafes, algo que a oídos de un psicoanalista debería sonar como una advertencia: «para encontrar un nuevo lenguaje, apropiado a la nueva forma de ver la vida, **hay que callar hasta haberlo encontrado**». Pero, conciente hasta el final de lo que está en juego, sabe que «aún así no es posible callar. Sería también una huida.

15 En un interesante trabajo, Sneh y Cosaka hablan de un pasaje del «discurso del exterminio» al «exterminio del discurso».

Hay que intentar encontrar el lenguaje mientras se habla» (Hillesum, p. 137, negritas mías).

Al intentar nominar algo —la experiencia de Auschwitz— que no tenía nombre hasta ese momento, los sobrevivientes relatan siempre, en coincidencia con los teóricos del análisis a los que aludíamos anteriormente, *un punto en el que el lenguaje no alcanza*. Ese punto de indecibilidad era sin embargo, bajo el nazismo, a un mismo tiempo *fabricado e ignorado*. Como dice Steiner «...las palabras fueron forzadas a que dijeran lo que ninguna boca humana habría debido decir nunca». «Lo inefable fue hecho palabra una y otra vez durante doce años. Lo impensable fue escrito, clasificado y archivado» (2006, pp. 119-120). Frente a este forzamiento de la lengua el trabajo analítico quizás entrañe alguna virtud reparatoria, siempre y cuando nos guardemos los analistas nuestras veleidades omniexplicativas que pretenden que *todo* puede decirse y comprenderse, sea con la teoría a la que cada uno adhiera, sea con parches que la ocasión nos obligue a imponer para disimular los agujeros de la misma.

Interpelados por el testimonio de los sobrevivientes, algunas preguntas nos acosan: ¿Qué es el lenguaje luego de Auschwitz? ¿Qué es una lengua *materna*? ¿No parecen demasiado a menudo nuestras disquisiciones psicoanalíticas estar formuladas en un lenguaje ampuloso y hueco como el que describiera Klemperer o cerrado a cualquier apertura al Otro como la lengua schreberiana, más instrumento de repetición que de descubrimiento o invención? ¿Con qué lenguaje teorizar o construir nuestras interpretaciones? Auschwitz es aquí también metáfora de determinada manera de concebir la clínica: cuando pretendemos llegar al corazón de lo que Auschwitz enseña sin advertir ese punto de tope al entendimiento, inundamos de simbólico algo que quizás pertenezca a otro orden.

Si hay un terreno, además del discurso de los pacientes, en el cual los psicoanalistas nos las vemos particularmente confrontados al lenguaje es el de la *interpretación*. Mucho se ha escrito ya sobre nuestro particular modo de intervención en las curas, pero quizás no sea ocioso repensarlo a la luz de las experiencias del límite. Quizás ver incluso cómo los escritores en general, y en particular los poetas —tan cercanos a contornear la indecibilidad de Auschwitz— se las arreglaron con un lenguaje bastardeado para dar cuenta de la devastación y que nos ilumine algo en relación al

instrumento principal mediante el cual pretendemos incidir en la vida de nuestros pacientes.

Son los poetas quienes se hallan mejor posicionados para devolver al lenguaje su potencia luminosa, para abrazar ese punto de difícil acceso. Más que los narradores, acostumbrados a vehiculizar ideas y tramas a través de una historia contada en palabras, en la poesía hay un efecto de reducción que muchas veces recuerda a una interpretación lograda. No aquella que engorda con saber a un analizante sino la que le permite, a veces en un fogonazo¹⁶, verse de una manera inédita, la que hace aparecer la desnudez de la historia tras el pesado ropaje del presente.

Muchos de los poetas de Auschwitz, no sin costo, desistieron, como Améry, de abandonar su lengua materna, el *yiddish* para muchas de las comunidades del Este de Europa, el alemán para la burguesía asimilada de Europa Central. Pero el lenguaje no permaneció incólume en Auschwitz, debió rescatarse de su bastardeo en la *LTI*, sufrió torsiones y debió someterse a una alquimia, seguramente personal en cada poeta, para que pudiera dar cuenta de aquello que se resistía a ser puesto en palabras.

El Psicoanálisis no es poesía, pero al aunar en su praxis el lenguaje como instrumento y materia viva de su operación y la ética de la memoria que lo justifica en sus indagaciones insolentes sobre el pasado perdido debiera quizás, tanto como mantener afilado el filo de las palabras y el poder incandescente de los conceptos que utiliza, guardar una ética implacable frente al *mal uso* del lenguaje, al menos en cuanto nos toque en nuestra práctica. Sin ser filología, no puede permanecer impávido frente al lenguaje del que testimonia Klemperer con su *LTI*, ni frente al pequeño léxico del alemán nazi aparecido en 1957 (Klemperer, p. 116). Pero tampoco frente a los intentos de borrar el pasado liquidando la memoria que yace en los intersticios de las palabras, como se desprende del «Diccionario para la superación del pasado (*Vergangenheitsbewältigung*)» que acaba de editarse en Alemania.¹⁷

16 Recordemos con Benjamin: *apropiarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro*.

17 Según consta en un cable de noticias de la agencia EFE del 19/12/07. Tal diccionario, obra de Georg Stötzel y Thorsten Eritz, agrupa más de mil palabras que, asociadas con el nazismo, no deberían utilizarse más en

Probablemente la distinción entre poesía y narrativa en literatura pueda aplicarse también al cine de algún modo. Si fuera así, atendiendo a nuestro tema, directores como Steven Spielberg o Roberto Begnini, uno más en tono de drama épico (*La lista de Schindler*), el otro más en tono de tragicomedia (*La vida es bella*), ejemplifican un abordaje narrativo que pretendería *ficcionalizar* la *Shoah*. Hay todo un modelo interpretativo, creo —y mucho más allá de Auschwitz— que toma este sesgo. En el otro extremo, hay otra manera de hacer cine, probablemente menos grata, más *insoportable*, más poética, esto es, más cercana a lo indecible. El filme de Claude Lanzmann, *Shoah*, es uno de los raros ejemplos de esta modalidad y quizás debamos aprender de él, de su manera de preguntar, de *mostrar el vacío*, cómo construir interpretaciones verdaderas acerca de lo imposible de cernir en palabras. Sabiendo que una buena interpretación debería saber detenerse frente al abismo¹⁸. Respetar ese punto de indecibilidad, lo que pone de manifiesto la película de Lanzmann, posibilitaría tal vez que el recuerdo, avizorado en ese instante de peligro, sin sueño reparatorio alguno, pueda si no impedir, al menos acotar el demonio de la repetición.

Como precisaremos luego, hay un lugar, el del silencio, que parece necesario preservar. Así como el *memento* es un mandato clave en la oración por los muertos y el *¡Zajor!* (¡Recuerda!) llevado a la dignidad bíblica muestra el valor de la memoria del trauma en la existencia de los supervivientes, también el silencio ocupa un lugar central allí. No es casual que el silencio, unos fragmentos de silencio, sea el vehículo elegido para

el idioma alemán. Entre ellas, pueden contarse por ejemplo la palabra *Entartet* (degenerado) que los nazis aplicaban al arte moderno para proscribirlo, o *Auslese* (selección), instancia de separación de las víctimas, unas irían al *Lager*, otras directamente a las cámaras de gas. Para ser coherentes, en esa línea, deberían también expurgarse del alemán palabras como humo, cenizas, gas, hornos, tren, humanidad, civilización. Más valdría mantener el alemán así como está, herido, lastimado. El lenguaje humano está lastimado después de Auschwitz y deberíamos preguntarnos cómo interpretar con esas palabras lastimadas.

18 El espectador queda atrapado en las películas de Begnini y Spielberg como ante cualquier buen filme que sabe captar la atención, dosificar la intriga, posibilitar ciertas identificaciones. En cambio, ver *Shoah* es una tarea difícil, más allá incluso de su duración (9 hs. 10'): si estuviera a nuestro alcance la dosificaríamos, nos levantaríamos a cada momento para luego volver, no hay nada que *entretenga* allí. Estamos ante la diferencia, quizás, entre el encontrarnos ante un tejido simbólico e imaginario que hace soportable un real angustiante, disimulándolo, y la mostración descarnada de este último.

homenajear a los muertos. Cuando las palabras se han prestado al abuso, la tarea que les es encomendada la asume ahora, por vía negativa, el silencio¹⁹. Ese silencio del que nos hablaba Etty Hillesum en los diarios de su cautiverio, silencio debido y a la vez imposible, obligación de callar y a la vez imposibilidad de callar mientras se avanza en la búsqueda de un lenguaje nuevo para dar cuenta de lo indecible pareciera ser un programa de trabajo encomendado también a nosotros, los psicoanalistas.

Pero se trata de un silencio especial, no es el silencio cómplice ni el silencio inarticulado ni el silencio de la conveniencia sino un silencio activo, militante, el silencio que hace cobrar relieve a cada letra que lo rasga. Se trata de *hacer* silencio, acentuando el acto que implica la producción del mismo, distinto al mero callarse o no hablar, un *hacer silencio* que conduzca quizás al analista en la senda de la deriva beckettiana, hacia un *acto sin palabras*, apenas *estando allí*²⁰. Sea con su silencio o con su palabra, el analista debe poder dar lugar a ese vacío que el silencio representa como ninguna otra cosa. Ese silencio que los poetas saben poner de relieve mejor que nadie, es el que a veces se profana por una determinada manera de interpretar en Psicoanálisis.

- 19 Ritvo señala el precario equilibrio que existe en el análisis entre las palabras que no se pronuncian, y designan entonces un espanto inextinguible (como en el caso de los *desaparecidos*) y el silencio debido y necesario, siempre en riesgo de ser anegado con palabras (p. 129).
- 20 Apelando a la voz de un personaje de Beckett, Samuel Gerson (2007) recuerda al analista algo que parecen decir muchos pacientes lastimados por una experiencia como la de Auschwitz: «*Don't touch me! Don't question me! Don't speak to me! Stay with me.*» Y allí, si el analista sabe escuchar y ubicarse adecuadamente, se abre una posibilidad enteramente nueva para quienes nos confían su desesperación.

EL ESCÁNDALO DE LA COMPRESIÓN

En su portentoso trabajo de investigación sobre el exterminio, Raoul Hilberg se enfrentó con el problema de tener que reconstruir un proceso que estaba destinado a no ser sabido —recordemos las palabras de Himmler a las SS en Posen: escribían *una página gloriosa de nuestra historia que jamás fue escrita y que nunca lo será*, (La Capra, p. 194 n.). El historiador del «Holocausto» se enfrenta entonces con que las fuentes alemanas revelaban la complejidad burocrática del proceso de exterminio, pero solo hablaban de personas en los apéndices. En las fuentes judías, en cambio, no se capta el proceso más amplio del que eran víctimas, aunque sí se revelan experiencias particulares (Haidu, p. 419). En su afinidad con el *testimonio* más que con el *sistema*, el Psicoanálisis se aleja de las grandes clasificaciones psiquiátricas²¹ para encontrarse más a gusto en las descripciones fragmentarias y marcadas por la pérdida, en los relatos subjetivos, parciales, dolidos de quienes han hecho la experiencia del horror en carne propia.

Así como los nombres en Auschwitz se convierten en números, y los cuerpos en una masa informe, mortero de huesos y grasa quemada, *cada* historia se diluye en una ominosa generalidad. Ahí es donde aparece el testimonio, y el *testimonio de una ausencia*, como el que brindan los sobrevivientes en sus relatos —sean estos novelados, poéticos, ensayísticos, orales- restituyéndoles a los ausentes, a algunos de ellos al menos, su individualidad perdida. Este lugar de testigo²² es equivalente en términos estructurales al del analista frente a cada caso que escucha. Más allá de la investidura y la función terapéutica del analista frente a la devastación subjetiva de algún analizante, el analista, como Levi, como Wiesel, como

21 Quizás no sea casual que muchas de estas encuentren su origen y acmé en la Psiquiatría alemana...

22 Agamben (p. 15) se encarga de desbrozar las dos maneras que tiene el latín de decir *testigo*. Una es *testis*, aquel que ocupa el lugar tercero en un litigio entre dos. La otra es *superstes*, quien ha vivido una determinada experiencia y testimonia acerca de ella, y deslinda a partir de ahí el aspecto de *imposibilidad* presente en cada testimonio. En la tensión de estos sentidos contrapuestos se dibuja el lugar del analista: testigo en tanto *testis*, escucha que implica cierta pacificación que el lugar tercero brinda frente a la experiencia del horror, y por otro lado, *superstes*, escucha condenada a cierto margen de imposibilidad, de un testimonio que se topa, antes o después, con una ausencia irreductible.

Kertész, como tantos otros, es también un *testigo que aloja una ausencia*. Esa ausencia no se advierte sino en los agujeros de un *relato* particular. Allí el Psicoanálisis, como baluarte último de cierta narrativa oral, recupera o preserva algo de una Experiencia que parece condenada a la extinción (Benjamin, 2008).

Así como los testimonios de los sobrevivientes de la *Shoah* son fundamentalmente el *registro de una ausencia*, y la escucha de esos testimonios nos confronta a quienes no estuvimos allí con esa pérdida, el Psicoanálisis ha aportado quizás un dispositivo, una *maquinaria* apta como pocas para poner de manifiesto ese vacío que tiende siempre a escabullirse, a cegarse, a llenarse. Nos referimos al *dispositivo* más que a las *teorías* psicoanalíticas, pues muchas de ellas, pese a hablar claramente de la ausencia —ausencia que, al menos en algún aspecto, se articula indudablemente con la castración— al ser instrumentadas quedan convertidas en vehículos de la operación contraria, de cegado o desconocimiento de esa ausencia insoportable. Ese artificio que consiste en unos pocos elementos de radical simpleza: un lugar para que un sujeto se tienda, una escucha atenta y desprejuiciada, deseosa de alojar algo que habrá de producirse allí, la proscripción o al menos el olvido de todo interés, de todo saber previo para que un sujeto sufriente pueda producir, vía asociación libre, un testimonio, no tanto de lo que sabe o de lo que ha vivido —a fin de cuentas, la confesión fue inventada antes que el análisis— sino de la ausencia a la que aludíamos. Es a través de este sencillo dispositivo, más o menos común a todas las teorizaciones, que el Psicoanálisis cura revelando a cada analizante portador de una falta, testigo de una ausencia, de un vacío, de un silencio último. Y es este dispositivo, del cual no deberíamos nunca perder de vista su radical extrañeza, lo que quizás devenga ese *ritual* al que aludía Yerushalmi, esa manera de preservar la memoria de una manera infinitamente más eficaz que la de la crónica.

Esta hendidura cavada en el torrente de sentidos que profiere un sujeto en análisis es liberadora, más aún que cualquier saber, pero es también angustiante, sobrecogedora y convoca, así como el sentido llama a la interpretación, a su clausura. Aquí cobra más relieve que nunca la advertencia proferida por Lacan (¡No comprendan!) o por Bion (quien plantea que el analista debe situarse «sin memoria y sin deseo», pero también «sin

comprensión») contra el llenado de ese silencio con palabras que pueden quizás, aún persiguiendo una verdad particular, inundar ese hueco cavado en lo que habla el sujeto en el diván, violar ese silencio aparecido gracias al dispositivo con interpretaciones que restituyan una consistencia que, más allá de los esperables efectos ansiolíticos, resultará a la postre iatrogénica. A la luz de las tristes «enseñanzas» de la *Shoah*, el dispositivo, esa máquina para hacer presente la ausencia, pone entonces también a todo sujeto que se recueste en un diván en un lugar isomórfico al de testigo, del superviviente que testifica *acerca de esa ausencia*. Y nos ubica a cada uno de nosotros, en tanto analistas, en el lugar de «testigo del testigo» (Ritvo, p. 126), indicándonos así ciertas coordenadas esenciales para definir el lugar del analista que no deberían carecer de consecuencias en nuestra práctica. Y resistirse a comprender allí equivale en un punto a resistirse a comprender aquello que la *Shoah* muestra acerca de víctimas y victimarios, de la *civilización alemana*, de la cultura occidental. No se trata tan solo de la *imposibilidad* de comprender, de la roca con que lo simbólico se topa ineludiblemente, sino de la *negativa* a comprender, no se trata aquí tanto de un *límite* como de un *acto*: no hay que comprender, y ello en las distintas posibilidades que brinda el multívoco término: ni dar sentido ni pacificar de ninguna manera²³. Tampoco se trata, en un tercer sentido, de cercar, de considerar la *Shoah* como un episodio limitado de la Historia sino como una virtualidad inherente a la especie humana *more Auschwitz demonstrata*.

La comprensión apura un duelo imposible. Efectuar ese duelo equivaldría a silenciar las voces de los *vencidos de la historia*. Solo un duelo inacabado por inacabable, tan lejos de la melancolía como de la liquidación del pasado, quizás, inmune contra el demonio de la repetición.

Así como es difícil encontrar en los sobrevivientes referencias al Psicoanálisis como un *corpus* que haya podido dar cuenta de aquello por lo que pasaron, nos asombramos al detenernos, en la ingente bibliografía sobre la *Shoah*, con alguien que *sí* desea comprender, y apela entonces a Freud, al perpetuo combate que describe entre pulsiones de vida y de

23 Dice Primo Levi que no se puede, o no se debe comprender, porque hacerlo es casi justificar; comprender es contener, identificarse con ese comportamiento o con su autor (Levi, a, p. 208).

muerte para explicar la psicología de Hitler. Algo no está bien si es el nazi Albert Speer, íntimo amigo, arquitecto y posterior ministro de armamento de Hitler quien puede recurrir a Freud alegremente²⁴. Aún cuando Speer haya sido uno de los pocos jefes nazis en asumir al menos parte de la culpabilidad que le cabe, hay en él un ansia escalofriante de comprensión, de ser comprendido, de comprender; y entonces apela al aparato freudiano. Resuenan aquí las palabras anticipadas, Celan espantado al escribir a Nelly Sachs: «Sabe, algunos de ellos escriben poemas. Esos hombres ¡escriben *poemas!*» (Celan, p. 26). Parafraseándolo, bien podríamos decir: «Sabe, algunos de ellos formulan interpretaciones. Esos hombres ¡hacen *interpretaciones!*».

Entonces hay que resistirse a comprender, quizás en un sentido aún más radical que al que aluden Lacan o Bion cuando proponen al analista sustraerse de la tentación de comprender demasiado pronto. Se trata de sostener quizás un punto de perplejidad metodológica, de mantener intacta tanto la capacidad de asombro como de indignación ante aquel vacío a menudo horroroso que cuestiona con su instante de silencio kilómetros de parrafadas estériles.

AND THE REST IS SILENCE...

Aquello a que la *Shoah* nos confronta no se discierne con facilidad y lejos está de estas líneas pretender agotarlo. Transitamos un terreno en el que se impone una *ética del silencio* (Fonteneau), de poner más que nunca en barbecho nuestras explicaciones tranquilizadoras (frente a nuestra angustia y la de los otros), de aceptar encontrarnos en el corazón de algo que *aún* no sabemos ni podemos ni queremos encerrar en nuestros dogmas, al menos hasta tanto no hayamos sido suficientemente interpelados.

24 Lo hace en una entrevista concedida a Eric Norden, publicada en la revista Playboy en junio de 1971 (Sneh et al., p. 44). El personaje de Speer se presta bien para pensar los distintos niveles de la responsabilidad, desde el momento que, aún habiendo asumido parte de su culpa y purgado prisión por ella, «podía acusarse de crímenes espantosos en el mismo tono que utilizaba para ofrecer un trozo de *Apfel Torte*» (í.d.). Aquí el aporte del Psicoanálisis, con su atención al detalle, al *tono* de la enunciación más que a lo manifiesto del enunciado, desnuda como ninguna otra disciplina una verdad subjetiva disimulada.

No nos apartamos del terreno de la teoría psicoanalítica, si ponemos a un lado los intentos explicativos para entrecomillarlos, situándonos en la misma situación de incertidumbre con que nos ubicamos frente al discurso de un analizante. Disponemos, claro, de algunos instrumentos de navegación para orientarnos en un mar en el que de otro modo nos hundiríamos (entre los cuales la atención *flotante* no es el de menor importancia) pero quizás se trate de dejarnos llevar por cierta corriente subterránea que ha emergido, dejar de pretender el manejo del timón para ver hacia dónde nos lleva, para poner a prueba incluso las nociones elementales del arte de la navegación. Mientras, el silencio²⁵.

Y si debiéramos emerger de él, como sucede a menudo, entonces sería preciso *una palabra afín al silencio, una palabra más tributaria de la poesía que de la prosa*. La interpretación entonces debería hurgar en busca de sus materiales y sus formas en la poesía. Pero, con el acento que le dan los poetas «holocaustos» (Gubar) a la poesía, deberíamos poder interpretar con el lenguaje herido, dislocado, que pueda transmitir en su enunciación, más allá de los enunciados eventuales, esa falta radical, esa ausencia que la presencia imaginaria de los cuerpos, de los rostros, tiende a velar. Fue la poesía el modo más acabado de abordar Auschwitz y su ininteligibilidad por parte de las víctimas (Sneh et al.). Solo con poesía tributaria de Auschwitz²⁶ puede abordarse la imposibilidad de poesía luego de Auschwitz y cabría imaginar que, si alguien hubiera formulado el anatema de Adorno en relación a nuestro oficio: «Ningún Psicoanálisis luego de Auschwitz», cabría responderle que solo podría remontarse el camino con un Psicoanálisis que tenga a Auschwitz en su reverso.

No se trata de apelar a ningún misticismo, sino de rastrear y capturar ese habla que guarda más afinidad con el silencio que con la multiplicación de palabras. Maurice Blanchot lo puntúa cuando escribe a partir del

25 Un silencio que si bien implica cierto fracaso del lenguaje, es también una forma intensa de expresión de la palabra (Méllich, p. 21-2, 30).

26 Susan Gubar ha investigado en detalle las maniobras —de la omisión a la prosopopeya, de la ruptura sintáctica a la criza idiomática, de la fragmentación y la elipsis al desborde verborrágico— a que han sometido al lenguaje los poetas/sobrevivientes para poder testimoniar acerca de Auschwitz.

sobreviviente Antelme algo que quizás resulte imprescindible a la hora de pensar en la experiencia analítica post-Auschwitz. Comentando acerca de la imposibilidad de comprender perfectamente Auschwitz, Blanchot dice lo siguiente: «Por lo tanto, imposible olvidarlo, imposible recordarlo. Asimismo, cuando se habla de él, imposible hablar de él. Y finalmente, como no hay más nada que decir sobre este acontecimiento incomprensible, **el habla sola debe llevarlo sin decirlo**» (Blanchot, p. 231, negritas mías). Precisamente de eso, de lo que el habla sola debe llevar sin decirlo, es de lo que debería tratarse en el análisis, tanto en el plano de la teoría como en el momento en que esta se encarna en cada interpretación.

Psicoanalizar después de Auschwitz implica entonces, *debe* implicar, respeto por lo irrepresentable, por lo que no se puede decir. Ese exceso, incomprensible e inimaginable que encarna la *Shoah* nos impone en cierto punto el deber del silencio, aunque resulte en apariencia paradójico pues el mandato del Psicoanálisis, si hubiera alguno, es hablar. Conquistar territorios del ello con el yo, del inconciente con el preconciente, exprimir lo simbólico hasta su infranqueable tope con lo real o como quiera llamarse, nos lleva siempre a decir, a interpretar, a hacer hablar confiando en que hablar libera, alivia, que quitar la mordaza deshace los síntomas que padece/goza el sujeto. Pero en un punto no es así. Y no se trata solamente de la defensa del silencio versus el *furor interpretandi* contra el cual Freud nos alertara tempranamente. Hay un punto en el que es preciso callar, en relación a la *Shoah* y, extendiendo este acontecimiento —en tanto la encarnación de lo irrepresentable— a la clínica psicoanalítica, también en relación a la práctica cotidiana con nuestros pacientes, sean o no supervivientes de la *Shoah* o sus descendientes más o menos traumatizados²⁷. Como decía Wittgenstein, aquel viejo compañero de escuela de Hitler, en su *Tractatus*, de aquello que no se puede hablar, mejor callar, o **mostrar** (cit. en Wajcman, b, p. 27; negritas mías), lo que abre quizás posibilidades inéditas a la intervención analítica, que probablemente encuentre en las maneras que ha inventado el arte para representar *Auschwitz pese a todo*

27 En un punto, en Occidente, como se ha dicho y sin pretender homologar nuestro intento de reflexión con el sufrimiento padecido por las víctimas, todos somos descendientes de la *Shoah*.

una cantera de donde extraer formas que puedan aludir sin desnaturalizar a aquello que sin cesar se escabulle del terreno de la representación.

Otra paradoja solo aparente es aquella a la que alude Perec cuando, también refiriéndose a Robert Antelme, dice que no es cierto que se pueda callar y olvidar, sino que primero hay que recordar. Antelme debe, continúa, explicar, contar, dominar ese mundo del que fue víctima (Mesnard, p. 19). En ese sentido, la negativa a comprender por la que abogamos ha de tener como antecedente la incoercible necesidad de comprender, de comprender todo lo comprensible sabiendo que arribaremos tarde o temprano a un lugar en que cualquier intento en ese sentido se revelará impotente.

El silencio con que el analista acoge a su paciente —un silencio, digámoslo, particular, un silencio que más allá de la paradoja puede convivir con palabras pues se trata de palabras que no ignoran el lugar estructural del silencio— ese *silencio analítico*, decíamos, no tendría tan solo la función de posibilitar la palabra no dicha de quien nos consulta sino también de *mostrar* en acto la imposibilidad de una palabra última. Lejos de inhibir la palabra, este silencio la propicia, de la misma manera que la «prohibición» de escribir poesía después de Auschwitz ha generado quizás tanta o más poesía que ningún otro acontecimiento histórico. Solo que es una poesía particular, una poesía que no desconoce Auschwitz, de la misma manera que no debería desconocerlo cualquier interpretación psicoanalítica. Después de la *Shoah* quizás habría que leer, escribir y practicar el Psicoanálisis como se lee y se escribe poesía, respetando los espacios en blanco, descontando que no todo es significable, habilitando el lugar de lo perdido en lo presente.

En cierto modo, volviendo a la dificultad inicial de *nombra*r aquello que sucedió, los nombres disponibles bien podrían funcionar, en su opacidad, en lo que sugieren sin definir, en su capacidad alusiva, como una interpretación, pero *hacia el Psicoanálisis mismo*, como una interpretación que más que importar por el contenido de lo que dice, vale por lo que hace decir. Dejarnos interpelar por Auschwitz equivale a asumir que *aquello* (o mejor dicho *eso*, pues está menos lejano de lo esperable) nos cuestiona, que no es un objeto interpretable más, que no nos habilita, con su catálogo de monstruosidades, para esgrimir nuestras destrezas omniexplicativas ni en el terreno de la psicopatología, ni en el de la psicología de las masas ni en el de la condición humana. Ni en ningún otro.

Luego de Auschwitz, habría que psicoanalizar con la pérdida en mente, siempre presente como tiene el deudo en la tradición judaica una prenda rota para demostrar que hay algo roto dentro suyo. Analizar con el lenguaje desgarrado como escribe Celan, como escribía George Perec, huérfano de la *Shoah* también, que compuso en francés una novela donde aparecen todas las vocales *menos una*, la E²⁸, la más común en el idioma, en lo que tras la apariencia de una frivolidad más o menos ingeniosa, ponía en juego una escritura en torno a la pérdida. Una literatura donde la ausencia es tan patente, como la tributaria de la *Shoah*, conduce a pensar un Psicoanálisis que se permita hacer presente la ausencia sin rellenarla de sentidos tan pacificadores como invalidantes. En el que podamos construir interpretaciones aceradas, carentes tanto de vanidad como de moralina, lejos de cualquier pretensión de saber absoluto, aspirando a que cada palabra que pronunciamos lleve en su reverso esa pérdida, ese vacío que Auschwitz hace evidente de una manera ineludible. ♦

RESUMEN

El autor reflexiona sobre el lenguaje y la interpretación a partir de lo que la experiencia del llamado «holocausto», los testimonios de sus víctimas y los estudios que, desde numerosas disciplinas se han realizado en torno al mismo, pueden enseñarle al psicoanalista. Se invierte la maniobra habitual del «psicoanálisis aplicado», a fin de que aspectos inéditos de la subjetividad, surgidos en una situación de quiebre de la civilización, interpele al psicoanálisis.

Descriptor: CAMPO DE CONCENTRACIÓN / SILENCIO / LENGUAJE / PALABRA /

SUMMARY

In a paper that is an extract from a larger one («Psychoanalyzing after Auschwitz») the author develops ideas about language and interpretation taking as a starting point the experience of the so called holocaust, testimonies of the victims and studies that have been made on the subject from different disciplines. «Applied psychoanalysis» standard approach is reversed in order to new subjectivity aspects, aroused in a breach of civilization, to question psychoanalysis.

Keywords: CONCENTRATION CAMP / SILENCE / LANGUAGE / WORD /

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia, Pre-Textos, 2005.
- AMÉRY, J. *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia, Pre-Textos, 2004.
- ANTELME, R. *La especie humana*. Montevideo, Trilce, 1996.
- ARZUMANIAN, A. Prólogo. En: GUBAR, S. *Lo largo y lo corto del verso Holocausto*. Córdoba, Alción, 2007.
- BENJAMIN, W. *El narrador. Metales pesados*, Santiago de Chile, s.n., 2008.
- BLANCHOT, M. *El diálogo inconcluso*. Caracas, Monteávila, 1970.
- CELAN, P. *Obras completas*. Madrid, Trotta, 2004.

- COHEN, D. *Los narradores de Auschwitz. Fineo & Lilmod*. México, s.n., 2006.
- FONTENEAU, F. *La ética del silencio. Wittgenstein y Lacan*. Buenos Aires, Atuel/Anáfora, 2000.
- FRIEDLANDER, S. (comp.). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- FUCHS, J. *Dilemas de la memoria. La vida después de Auschwitz*. Buenos Aires, Norma, 2006.
- GERSON, S. When the third is dead: memory, mourning and witnessing in the aftermath of the Holocaust. International Psychoanalytic Association Congress, 45. Berlín, 2007.
- GRASS, G. *Escribir después de Auschwitz. Reflexiones sobre Alemania: un escritor hace el balance de 35 años*. Barcelona, Paidós, 1999.
- GUBAR, S. *Lo largo y lo corto del verso Holocausto*. Córdoba, Alción, 2007.
- HAIDU, P. La dialéctica de lo inefable: el lenguaje, el silencio y los relatos de de-subjetivación. En: Friedlander, S. (comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- HILBERG, R. *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid, Akal, 2005.
- HILLESUM, E. *Diario de Etty Hillesum. Una vida conmovida*. s.l., Anthropos, 2007.
- JANKÉLÉVITCH, V. *Lo imprescriptible. ¿Perdonar? Con honor y dignidad*. Barcelona, Muchnik, 1987.
- KERTÉSZ, I. *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*. Barcelona, Herder, 2002.
- KLEMPERER, V. *ITI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. Barcelona, Minúscula, 2004.
- LA CAPRA, D. Representar el Holocausto: reflexiones sobre el debate de los historiadores. En: Friedlander, S. (comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- LEVI, P. *Si esto es un hombre*. Barcelona, Muchnik, 1998.
- b) *Los hundidos y los salvados*. Barcelona, Muchnik, 2000
- *Deber de memoria*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.
- MATE, R. *Por los campos de exterminio*. Barcelona, Anthropos, 2003.
- MELICH, J. C. *La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Barcelona, Anthropos, 2001.
- MESNARD, P. *Un texto sin importancia, introducción a Levi, Primo*, En: *Informe sobre Auschwitz*. Barcelona, Reverso, 2005.
- RITVO, J. B. La memoria del verdugo y la ética de la verdad. En: *Conjetural*, n. 31, 1995.
- SNEH, P. y COSAKA, J. C. *La shoah en el siglo. Del lenguaje del exterminio al exterminio del lenguaje*. Xavier. Buenos Aires, Bóveda, 2000.
- STEINBERG, P. *Crónicas del mundo oscuro*. Barcelona, Montesinos, 1999.
- STEINER, G. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa, 2006.
- TRAVERSO, E. *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona, Herder, 2001.
- VIDAL-NAQUET, P. *Los asesinos de la memoria*. México, Siglo Veintiuno, 1994.
- VIÑAR, M. N. *Inquietudes en la clínica psicoanalítica actual*. Presentado en Brasil en 2006.
- VIÑAR, M. U. *Fracturas de memoria - Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo, Trilce, 1993. Versión gratuita publicada en internet. <http://es.scribd.com/doc/19982120/>
- VIRILIO, P. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- WAJCMAN, G. *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrortu, 2001.
- *Tres imposibles, en Arte y Psicoanálisis. El vacío y la representación*. Córdoba, Brujas-Centro de Estudios Avanzados Universidad Nacional de Córdoba, 2005.
- YERUSHALMI, Y, HAYIM, Z. *La historia judía y la memoria judía*. Barcelona, Anthropos, 2002.

El enigma del traumatismo extremo

Notas sobre el trauma y la exclusión Su impacto en la subjetividad



MARCELO N. VIÑAR¹

La noción de trauma ha adquirido tal extensión y amplitud, en la diversidad de sus causas como en la magnitud o intensidad de sus efectos, que se vuelve necesario reconocer su heterogeneidad, para restituirle precisión y evitar que se vuelva un comodín que transforma la problemática a pensar en una Torre de Babel.

Es bien sabido que su uso en Medicina no es el mismo que en Psicoanálisis. Mientras que en medicina se trata de reparar el daño actual y todo gira en la adecuación o proporcionalidad entre causas y efectos, en nuestro oficio, la acción *après coup* y la resignificación —se suele decir la resimbolización del trauma— configuran lo central del problema; es decir es una reparación o cicatrización de largo aliento, que incluso tiñe la transmisión entre generaciones.

El tema de la seducción originaria y del shock sexual primario (cuya conceptualización ocupó a Freud largo tiempo y a sus sucesores hasta el presente), tiene una relación distante con el horror de los campos, del genocidio y la tortura, que ha sido y sigue siendo una obsesión de la actualidad. Tampoco tiene las mismas coordenadas de análisis el trauma, que se tramita en la intimidad del incesto que el que se desarrolla en la esfera

1 Miembro Titular de APU. J. Nuñez 2946, marvin@belvil.net

pública y masiva de la violencia política; el que es producto de catástrofes naturales y el que es resultado de acciones humanas inicuas (cruelas) concebidas de manera lúcida y metódica. El tema es pues, de una vastedad que compele a fragmentarlo en capítulos o temas abarcables, por un enfoque que pueda tomar cierta congruencia.



Me propongo abordar los efectos inmediatos del trauma extremo y conjeturar sobre sus efectos a largo plazo, en lo que concierne a la violencia política (tortura y desaparición, guerra y genocidio), y también al genocidio frío de la marginación y exclusión que caracteriza la organización productiva y societaria en varios países de América Latina, quizás como reliquia actual de aquella mentalidad colonial teñida de una supuesta superioridad étnica de los blancos de origen europeo, frente a la población autóctona.



Para comenzar y con el debido respeto y reconocimiento a las instituciones convocantes y sin querer centrar el problema en una querrela de nominaciones, en una guerra nominalista, necesito expresar mi discrepancia con las nociones de Neurosis Traumática, P.T.S.S. (Post Traumatic Stress Syndrome) y de Resiliencia. Las primeras han medicalizado el problema y promovido una taxonomía de síntomas y síndromes, que al enfatizar los efectos sobre el cuerpo dañado, subrayan lo accesorio y distraen sobre lo esencial: esto es el efecto devastador sobre la estructura psíquica del afectado y de su entorno, en la actualidad candente y en el largo plazo de la transmisión intergeneracional.

La más reciente noción de Resiliencia se inspira en la física, como la capacidad por ejemplo de un elástico o de un resorte, después de ser sometido a condiciones extremas, de perder o recuperar sus condiciones originarias de textura y resistencia. Se extrapola de este hecho la capacidad de regeneración psíquica a continuación de condiciones de violencia extremas. Esta noción tiene la virtud de combatir la pendiente victimológica de daño y denunciar el beneficio secundario de los síntomas. Apunta a

abrir un desenlace creativo en vez de la minusvalía que ordinariamente se atribuye a la secuela, pero comporta una vocación normalizante que nos parece errónea y hasta nociva.

Sería absurdo paralizarse en una guerra de nombres. De lo que se trata es de resistir a la medicalización del problema y contribuir a la ficción de una sociedad de afectados e indemnes. Intentamos posicionarnos de otro modo, en otra lógica. Nos colocamos en la perspectiva enfatizando o subrayando una noción de **marca** o de **inscripción**, dañina y/o saludable y sobre todo postulando que como **consecuencia de un macro traumatismo todo lo que somos queda teñido, de un modo evidente u oculto, o subrepticio, por la experiencia traumática que tuvo lugar, tanto en el padecimiento como en la actividad sublimatoria y creativa**. La divergencia en el posicionamiento inicial es radical y tiene pesadas consecuencias en las metas de un proceso terapéutico y en el énfasis de los itinerarios a recorrer. No es lo mismo pensar en términos de neurosis traumática que de marca e inscripción, y esto evidentemente tiene consecuencias en los desarrollos y comprensión que de allí derivemos.

De consiguiente la querella no es terminológica sino doctrinaria. Una enfatiza el daño, la cicatrización o la indemnidad del cuerpo y del alma (del soma y del aparato psíquico). Su vocación es inscribirse en el discurso médico o psicopatológico. Nuestro posicionamiento enfatiza la inscripción en la cultura y en la historia. El cambio terminológico también apunta a un cambio de valoración, a no considerarlo unívocamente como despojo o infamia, sino como violencia capaz de revertir su dimensión dañina y nutrir un destino de creatividad.²



2 Es difícil precisar –a riego de omisiones– la lista de autores que nos ayudaron a comprender que esta distinción entre medicalización e inscripción en la cultura es divorcio de aguas que lleva a secuencias e itinerarios diferentes. Tanto colegas como autores de la literatura concentracionaria, europeos y latinoamericanos. Pero hablando en París no puedo dejar de dar relieve y testimonio de reconocimiento a los trabajos de Janine Altounian.

Pensamos que el efecto de normalización que busca la resiliencia, como la acción catártica abreactiva con que trabaja el modelo P.T.S.S., eluden una dimensión esencial del problema. Es cierto que la catarsis, como recreación del momento traumático, no es solo una repetición alucinatoria, sino que el testigo (un ser humano auxiliador y coparticipante) es algo nuevo e inédito. Pero lograr este espacio relacional íntimo es un punto de partida, no de culminación. Los testigos —en singular y plural— son decisivos. Para que el Narrador asuma la trasmisión de su experiencia. No hay narrador sin oyente, ni humanidad sin narración. Estamos hechos de palabras tanto como de carne. Es en ese espacio íntimo donde se genera la producción de psiquismo, andariveles e itinerarios donde se construyen amores y soledades.

Pero las figuras del mal (la tortura, desaparición, guerra, genocidio) no generan experiencia ni enseñanza, sino vacío representacional. La experiencia catastrófica es un agujero en la continuidad representacional inherente a la vida psíquica. El horror y el dolor extremo no generan experiencia sino espanto, no genera representaciones y relato sino vacío representacional y por consiguiente lo ocurrido es difícilmente transmisible y compartible. La palabra catártica se vuelve robotizada y configura una parodia, un simulacro de su valor de intercambio entre humanos. No hay proceso de (interiorización–subjetivación) de la experiencia. Los soldados venían mudos de las trincheras de Verdún, nos enseñó W. Benjamín. Volver representable, es decir transmisible, aquello que suprimió las condiciones de representabilidad, de producción de relato compartible, es ardua tarea. No es lo mismo la mostración compulsiva de una palabra catártica que el *insichgehen* (entrar en sí), movimiento de interiorización, de examen de sí mismo, y autorreflexión. Es este movimiento que da espesor al acontecer, significándolo, creando una alternancia entre la experiencia transitiva y la reflexiva, o de reinstalar la diferencia entre pensamiento y alucinación. Y es esta alternancia la que se interrumpe en la experiencia del horror.



Tal vez sea más simple y elocuente apoyar este debate con palabras de un anónimo sobreviviente del campo: «*Quien nunca estuvo en Auschwitz nunca terminará de entrar, el que sí estuvo, nunca terminará de salir...*» El mundo

concentracionario —como paradigma del horror—, no es procesable como memoria, es dolor insoportable y siempre actual. Como dice Semprún, «*algo de sí siempre queda allá, aunque otra parte siempre pueda seguir amando, odiando, trabajando, empeñándose en proyectos o enfureciéndose*». Este profundo clivaje es propio del traumatismo extremo y su equilibrio o perpetua elaboración será el núcleo de preocupación del desarrollo de este texto.

«*El que nunca estuvo en el universo concentracionario jamás terminará de entrar, el que sí estuvo nunca terminará de salir*». ¿Cómo pensar el abismo de los universos simbólicos que separan uno y otro, al parecer de manera definitiva e irreductible? Esta sentencia se me pegó como sanguijuela (o garrapata), se me impuso como asedio psíquico y como enigma a descifrar. Un colega alemán, Hans Stoffels escribe que al Dante, después de escribir su «Divina Comedia», los habitantes de Verona lo evitaban porque había visitado el infierno.



¿Cómo concebir entonces, la especificidad de la memoria del terror? La experiencia del espanto, como dijimos, no genera enseñanza ni experiencia sino vacío representacional. El dolor originario del trauma se reitera alucinatoriamente y son lentos los recursos psíquicos para hacer que ese animal furioso que es la alucinación, se vuelva metabolizable; y se logre, no digo domesticarlo, pero al menos hacerla menos quemante, y que en lugar de la sideración del sujeto pueda dar lugar a representaciones psíquicas que adquieran significancia para el portador afectado.

Sabemos que las palabras aluden y representan a los hechos, a veces en proximidad y otras a una distancia inexorable. Yo puedo decir «Estoy enamorado» o «Estoy horrorizado», o más puntualmente «anoche hice el amor, o tuve un orgasmo», y puedo dotar a estas afirmaciones de la máxima trivialización, o, al contrario, encenderme de emoción. En otros términos, de estas experiencias podemos hacer una palabra plena o una palabra hueca. Del espacio de intimidad propio de la simbolización, no se dispone como dato inicial originario, como disponemos del aire que respiramos y de la luz y los colores para poder ver, sino que es un registro que se construye trabajosamente y se consigue aleatoriamente. Que se logra

construir o se fracasa. Es la distancia entre la comunicación ordinaria y la poética. Para poder hablarse, siempre se necesitan dos, aunque el otro sea uno mismo y esa tensión entre experiencia inmediata y pensamiento, es imprescindible. Pero si la distancia entre el hecho experiencial y su representación es siempre problemática, esta dificultad se multiplica de modo exponencial en las zonas extremas del placer y del horror. El lenguaje no es la verdad, dice Paul Auster, pero es nuestra manera de residir en el mundo. Y aún cuando el pathos habite y hasta inunde las palabras, todavía es menester distinguir entre el afecto catártico de la palabra evacuativa y diferenciarla de la dura experiencia interior de la palabra que expresa el dolor psíquico. Llegar a este punto es árido y arduo —tal vez es la parte más larga y tediosa de un proceso terapéutico— pero este no es un punto de llegada sino apenas de partida. Es allí donde cesan los carriles alucinatorios de la repetición traumática, esa sideración de la experiencia que no puede ligar ni expulsar el espanto y se paraliza en el terror. Lo que algún autor llama colapso en la transicionalidad entre alucinación y pensamiento, que brota como la arista más visible de la llamada Neurosis Traumática o de guerra. Otra vez con palabras de Semprún: *«Es necesario que aparezca un yo de la narración que se haya alimentado de mi vivencia pero que la supere, que sea capaz de insertar en ella lo vivido y lo imaginario, la ficción, y por consiguiente la ilusión. Una ficción que fuera tan ilustrativa como la verdad, que contribuyera a que la verdad fuese verosímil y no siderante»*

Nada de lo que proponemos se parece a la cicatrización del P.T.S.S. o a la normalización psíquica a que apunta la resiliencia. Se trata de reconocer en el trauma masivo de la barbarie totalitaria, no solo los daños corporales que la medicina debe reconocer y tratar, no solo de la sintomatología psíquica, que la medicina integral o psiquiátrica puede contribuir a atenuar; sino centrar el registro allí donde el ser humano es un ser hablante. Y su condición de ser político —como se sabe desde Aristóteles— no es un atributo adjetivo sino una condición constitutiva de su humanidad. Esta utopía es tan inalcanzable como imprescindible, irrenunciable. Sin ella, la solidaridad lúcida y conciente cae fatalmente en el tobogán del asistencialismo altruista y reinstala en el par terapéutico la dicotomía del enfermo y el indemne. Y en este mundo de injusticia, ¿quién está exento de ser víctima, victimario, o cómplice de violencia política? Por eso es ne-

cesario mantener esa utopía como referente: quien está enfermo es el lazo social, no la víctima. Cuando el trauma de la violencia política reasume su verdadero estatuto, el de acto político y no el de enfermedad, entonces el proceso terapéutico será interminable, tan largo como la historia de la humanidad. «*Yo no soy un enfermo, sino expresión de mi tiempo*» decía Hans Mayer luego Jean Améry en «*Más allá del crimen y el castigo*» («*Au delà du crime et du châtiment*»).

Ustedes recordarán la pesadilla recurrente de Primo Levi en el KZ: Soñaba el reencuentro con sus seres queridos y en medio de la narración de sus penurias, aquellos se alejaban fríos e indiferentes... De la tortura «nadie quiere saber, nadie puede creer», martillaba M. de Certeau, y la ajenidad incrédula redobla la intensidad patógena del traumatismo. La empatía del testigo implicado es decisiva en la recuperación del afectado.

Las madres y abuelas de los desaparecidos, las Locas de la Plaza de Mayo³, con su deambular silencioso con la efigie de sus hijos, socializando duelos, penas y dolores, cambiaron el curso de la historia de nuestro continente con su combate insobornable por la memoria. A la memoria oficial de celebración patriótica que imponían las dictaduras, fueron tejiendo, paso a paso, el lazo social desgarrado por la tiranía. No son años sino décadas de trabajo y esfuerzo, el tiempo que insume revertir el mandato de silencio, la proscripción de memoria en prescripción de memoria. Unfinishable business, (asunto interminable), es el título de un poema alusivo que Primo Levi escribió poco antes de su muerte. Así ha ocurrido con el genocidio armenio, con la Shoah, con las desapariciones en América Latina, confirmando que se requieren tres generaciones para construir y modelar la humanidad de un ser humano.

Sabemos que el terror enmudece y encierra a la víctima en su dolor y en su silencio⁴. Esto ocurre en el horror caliente de la guerra y el genocidio o la tortura, o en el horror gélido de la marginación y la exclusión, que privan al sujeto de su derecho a tener derechos. La curación, que en medicina

3 Gómez Mango, E. *El llamado de los desaparecidos: sobre la poesía de Juan Gelman*. Montevideo, Cal y Canto, 2004.

4 Ibid.

es el silencio de los órganos, es en el trauma el retorno de la víctima a su condición de sujeto, a su condición de ser hablante (parlêtre) y ciudadano. Recorrer palmo a palmo el camino de la reparación siempre es un camino singular y es diferente, pero siempre pasa por rescatar la palabra y restituir una memoria apta a configurar un presente y proyectar un porvenir.



«La multitud de aquellos que no han vivido suficientemente... «La foule de ceux qui n'ont pas vécu assez...» No es una llorona lo que les hace falta sino un augur, (un adivino). «Ce n'est pas une pleureuse qu'il leur faut c'est un devin».

«*Il leur faut un Oedipe que leur explique son propre énigme dont ils n'ont pas les sens*». Les hace falta un Edipo que les explique sus propios enigmas, de cuyo sentido no disponen. «*Il faut entendre des mots qui ne furent jamais dites, qui restent au fond des cœurs (fouillez le votre, ils y sont). Il faut faire parler les silences de l'histoire*». Es necesario escuchar las palabras que jamás fueron dichas, que quedaron en el fondo de los corazones (hurguen el vuestro, allí las encontrarán), es necesario hacer hablar los silencios de la historia.»

Traigo en exergo esta cita para evitar la sospecha de un sectarismo psicoanalítico, aclaro que ningún gran psicoanalista la pronunció, sino que fue Jean Michelet en su Journal del 30 de janvier de 1842⁵. Para una humanidad capturada en la jactancia del progreso civilizatorio, la fecha resulta estremecedora y pionera de la palabra creadora como factor terapéutico.

Escojo esta cita pronunciada hace más de un siglo y medio, porque va en la dirección pertinente y precisa de desmedicalizar el problema del trauma masivo, de tender un puente en el abismo aparentemente

5 Tomado del libro «*Traumatismes et Ruptures: Colloque International conseil des églises du Moyen orient*», C.H. Universitaire Beyrouth, Liban.

infranqueable entre los universos simbólicos de quienes han vivido y no han vivido el horror de la experiencia concentracionaria o del genocidio frío y a veces imperceptible de la exclusión, que tantas veces tratamos con el recurso de la «distracción cortés». Escojo esta cita porque apunta a romper la dicotomía falaz de que hay afectados e indemnes de esta noxa inexorable y temible que la civilización sigue produciendo, —como argumenta Z. Bauman en sus «Wasted Lives» (Vidas desperdiciadas) y en «Modernidad y Holocausto».

Escojo esa cita porque apunta, reitero, a establecer un espacio humano —compartido y coloquial— donde había ajenidad y desconocimiento (incluyo a la medicalización como apuntando en esa dirección), y porque sitúa o reubica el trauma masivo en dos ejes esenciales: **La condición hablante del ser humano y su imperativo de transmisión entre generaciones.** Estamos convencidos de que, más aquí y más allá del trauma, son imprescindibles al menos tres generaciones para construir y modelar el perfil de un ser humano. Que nuestro nacimiento no es solo producto de la unión de un óvulo y un espermatozoide, ni la dotación genética que le es inherente, sino que somos herederos y mensajeros o portavoces del deseo parental y de sus prohibiciones, sean estos explícitos o inconscientes, y es a través de ellos que llegan las claves y mandatos del lenguaje y la cultura. O por decirlo con palabras de Marc Auge en «Antropología de la vida cotidiana»: *«El par naturaleza-cultura es indisoluble en la condición humana y coextensiva a su condición de hablante. No hay dicotomía entre el hombre individual y el hombre cultural. La identidad individual es en y por la relación con otros hombres. La relación con el otro puede ser de exterioridad, (el otro como distante y externo) o de proximidad participante (empatía e interioridad).»*

La observación panóptica reificante o el establecimiento de un campo dialógico son las alternativas opuestas donde se juega un encuentro o un desencuentro entre seres humanos. La comprensión de los efectos y consecuencias del trauma y la exclusión solo son un capítulo, (relevante y crucial, sin duda) de esta lógica en la génesis de la condición humana que nuestra clínica a veces desconoce. Solo nos humanizamos a través de pertenencias y lealtades conflictuales con nuestros ancestros y contemporáneos, al interior de una lengua y una cultura, en continuidad o ruptura con la tradición, tramitando dolores y alegrías de nuestros ascendientes y constituyendo un

espacio propio que iremos trasmitiendo a nuestros descendientes. Como lúcidamente postula H. Arendt, «*hay que abandonar la noción de Identidad humana como mismidad autorreferida: La humanidad de los hombres solo hace relieve en el marco de copertenencia al mundo de otros hombres*»

Dice Imre Kertész: «*El historiador francés Renan, gran experto en la cuestión, señala que ni la raza ni la lengua determinan una nación; los hombres perciben en su corazón que sus pensamientos y sentimientos son afines, como lo son sus recuerdos e ilusiones. Yo, sin embargo, me di cuenta muy temprano que recordaba todo de otra manera y que mis ilusiones se distinguían asimismo de aquello que la patria exigía de mí. Esta diferencia considerada vergonzosa ardía en mí como un secreto y me excluía del altisonante consenso a mi alrededor, del mundo unánime de los hombres. Cargaba mi yo con un sentimiento de culpa y con una sensación de conciencia escindida hasta que —mucho más tarde— me percaté de que no era una enfermedad, sino más bien salud, y que cualquier pérdida quedaba recompensada por la lucidez y la ganancia espiritual. Vivir con un sentimiento de desamparo: hoy en día, es probablemente el estado moral en que, resistiendo, podemos ser fieles a nuestra época*».⁶

Como decía Freud: «*los escritores saben más que los psicoanalistas*», y la cita del premio Nobel de Literatura, podría escribirse como el objetivo de un proceso terapéutico.

Es en estas coordenadas —y no en la disyuntiva entre el silencio o la estridencia de los síntomas— que se juega el proceso elaborativo de trauma y la exclusión, que no son enfermedades del aparato psíquico de un individuo, sino enfermedades del lazo social. Porque no es lo mismo transitar y tramitar el legado jubiloso con que se supone la especie humana acoge y prodiga a sus retoños; que ser heredero del oprobio, la humillación y la vergüenza de los ascendientes mancillados.

Hace ya un siglo, en Totem y Tabú, Freud anotaba que ningún acto significativo de una generación, más aún si es infamante u oprobioso, podía ser ocultada a la siguiente. La intimidad familiar es la caja de resonancia que amplifica la peripecia del dolor interior del traumatizado. El asedio

recurrente de un origen vergonzoso y humillante transita sin fin a lo largo de las generaciones, como apuntaba sagazmente Michelet, hace siglo y medio. La noble tarea de nuestras instituciones solidarias y de nuestros consultorios, siendo necesaria no es suficiente. No se trata del uso mediático de la tortura y del genocidio como espectáculo del horror, conmovedor pero espectáculo al fin, se trata de vencer el escándalo y la repugnancia que nos da el devolver a la luz, a la escena pública, una de las facetas más abyectas de la que nuestra especie es capaz. Es que lo que llamamos progreso civilizatorio se desplaza a veces en la dirección de un retorno a la barbarie. La comunidad concernida, no solo como espectador indiferente sino como testigo comprometido o cómplice por omisión, es el polo que triangula la tarea de reparación, que no solo nos concierne como profesionales sino como ciudadanos. La sensibilización masiva por la denuncia del crimen en eventos como este, es tan reparador y terapéutico como el empeño de nuestra clínica. Tarea de largo aliento, quizás interminable. Recuérdese cómo la pequeña primera edición de la «Especie Humana» de Robert Antelme insumió más de una década en agotarse, para luego trocarse en una lectura ineludible. Las leyes de impunidad y punto final sofocaron la memoria pública durante décadas en América Latina. Hubo largos años en que solo unos pocos abordábamos estos temas y el gemido de las víctimas era tratado en la ajenidad, cuando no con burla y con odio por la mayoría bienpensante. Hoy, un pujante movimiento de derechos humanos, de justicia y condena a los crímenes de lesa humanidad recorre el continente y el planeta y se ha institucionalizado en la Convención Internacional por la abolición de la Tortura, y el Tribunal de La Haya para crímenes de lesa humanidad, con la excepción de Bush y sus secuaces.

Todos sabemos la importancia y los límites de este tipo de instituciones, como asimismo el de la masa anónima militante que llamamos opinión pública mundial. Quiero terminar con la moraleja ya sabida de que el horror del trauma crece en la oscuridad del secreto y la impunidad y declina cuando asumimos la responsabilidad y el riesgo de su denuncia aún con el estremecimiento del escándalo y la impudicia. Termino con el epígrafe del libro de mi amigo Daniel Gil «*El terror y la tortura*», donde evoca un proverbio chino: «*Hay temas que no le gustan a nadie. A mí tampoco*». ♦

RESUMEN

El autor discute los riesgos de la medicalización del traumatismo extremo de origen humano (guerras, genocidio, tortura) y argumenta y procura rescatar la postura freudiana (resignificación: *Nachträglichkeit*) ligando el trauma a la historia y destino de cada sujeto.

Descriptores: TRAUMA / EXTERMINIO / RESILIENCIA

SUMMARY

The author deals with the risks that stem from medicalization of extreme traumas of human origin (wars, genocides, torture) and puts forward the freudian stand (*nachträglichkeit*) relating the trauma to each subject's story and destiny.

Keywords: TRAUMA / EXTERMINATION / RESILIENCE

BIBLIOGRAFÍA

- ALTOUNIAN, J. *Les chemins d'arménie*. Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- ANTELME, R. *La especie humana*. Montevideo, Trilce, 1996.
- GÓMEZ MANGO, E. *El llamado de los desaparecidos: sobre la poesía de Juan Gelman*. Montevideo, Cal y Canto, 2004.
- KERTÉSZ, I. *Un instante de silencio en el paredón: el holocausto como cultura*. Barcelona, Herder, 1998.
- LEVI, P. *Sí esto es un hombre*. Buenos Aires, s.n., 1988.
- PUGET, J. y KAËS, R. (Comps.). *Violence d'état et psychanalyse*. París, Dunod, 1989.
- PUGET, J. y KAËS, R. (Comps.). *Violencia de estado y psicoanálisis*. Buenos Aires, Lumen, 2006.
- SEMPRÚN, J. *La escritura o la vida*. Barcelona, Tusquets, 2002.
- STEINBERG, P. *Chroniques d'ailleurs*. Paris, Ramsay, 1996.
- *Traumatismes et ruptures: colloque international Conseil des églises du Moyen Orient*, Beyrouth, Conseil des églises du Moyen Orient, 2003.
- VIÑAR, M. y ULRIKSEN de VIÑAR, M. *Exil et Torture*. Paris, Denoël, 1989.

La transferencia... aún¹



B. MIGUEL LEIVI²

¿Queda aún algo para decir sobre la transferencia? Fue esta la primera pregunta que me surgió al tomar contacto con el título de este panel. O quizá, más específicamente: ¿tengo aún algo para decir sobre la transferencia que no sea la mera repetición de ideas ya largamente desarrolladas? Concepto fundamental del psicoanálisis, parecería que todo lo que se podría decir sobre la transferencia ya se ha dicho, de distintas maneras y desde diferentes ópticas, en muchos casos totalmente contrapuestas. Y sin embargo, seguimos diciendo, si no sobre la transferencia, por lo menos a causa de la transferencia. Ya que es la transferencia la que nos hace hablar, interminablemente. Es lo que hace hablar a nuestros pacientes, a los que les pedimos algo tan insensato como que digan todo lo que se les pasa por la cabeza, apostando a que, como dice Lacan «*de ningún modo eso sea solo bla-bla-bla, pues, justamente, detrás está el inconsciente*» (Lacan, J., 1975), o sea, la transferencia, puesta en acto de la realidad del inconsciente (Lacan, J., 1964, p. 152). Pero también es lo que nos hace hablar a nosotros. Yo no estaría aquí tratando de articular algo sobre la transferencia, a pesar de mis dudas acerca de si tengo algo significativo para decir, si no fuera a causa de la transferencia, o de las transferencias: transferencia con el psicoanálisis, transferencia con Lacan, con Montevideo, con los queridos amigos con los

- 1 Trabajo presentado en Panel «Sobre la transferencia...aún» IV Jornadas: *Lacan en Ipa*, Montevideo, Junio de 2011.
- 2 Médico psiquiatra, psicoanalista. Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires (APdeBA), Argentina. Laprida 1727-PB (1425) Buenos Aires, Argentina. uqbar@apdeba.org / miguel_leivi@hotmail.com

que compartimos este panel, con la apuesta a que en lo que pueda haber de repetitivo, de automaton (Id., p. 62), en el puro bla-bla-bla, algún encuentro inesperado se produzca en el encuentro con todos ustedes.

Así que, autorizándome de este modo a una especie de libre asociación transferencial, alfa y omega, principio y final de toda experiencia analítica, se me ocurrió partir de una vieja película y de un breve relato clínico para tratar de hilvanar algunas reflexiones no del todo conexas sobre la transferencia.

En primer lugar, la película. Se trata de «*La fiesta de Babette*»³, hermosa película danesa de 1987. No voy a contarla toda, sino solo lo esencial para lo que me interesa. La acción, que no es mucha, transcurre en el siglo XIX, en una pequeñísima aldea del noroeste de Dinamarca, en una meseta ventosa y desolada junto al mar, donde vivía una pequeña comunidad muy austera cuyo líder y guía espiritual era un pastor protestante muy severo, que conducía a su grey con rigor y absoluta sujeción a los preceptos religiosos luteranos. El pastor tenía dos bellísimas hijas por las que suspiraban los rústicos jóvenes de la región, sin ninguna esperanza, no solo porque ellas parecían inmunes a toda pasión, propia o ajena, sino también porque el pastor, verdadero padre de la horda primitiva con buenos modales, se encargaba de cerrarles el paso a todos ellos sin perder la sonrisa: «*en mi labor, en mi misión, mis hijas son como mis dos manos, derecha e izquierda. ¿Sería capaz de robármelas?*». Así fueron las cosas hasta que llegaron a la aldea sucesivamente, casi azarosamente, dos extraños muy refinados, un joven teniente de húsares sueco primero y un destacado tenor francés después, y cada uno de ellos, a su turno, cayó flechado por una de las hermanas. Por los ojos y la sonrisa de Martina el primero; por la voz angelical de Philippa el segundo, que se enamoró de ella con solo oírla cantar en la iglesia, antes aún de haberle visto la cara. Ellas, a su vez, aunque esencialmente recatadas y silenciosas, extremadamente silenciosas, no parecían esta vez en absoluto indiferentes a ese efecto, aunque las señales de ello fueran sutilísimas. El padre, por su parte, ahora ya no sonreía.

3 *Babettes gæstebud* (1987). Director: Gabriel Axel. Sobre un relato de Isak Dinesen (Karen Blixen).

Ninguna de las dos situaciones prosperó en el sentido de la demanda amorosa. El teniente «*tuvo una maravillosa visión, la de una vida más pura y elevada, sin cartas de acreedores ni sermones paternos, y con un dulce ángel a su lado*». Cortejó —es una manera de decir— durante un tiempo, sin decir palabra, a la joven, asistiendo junto a ella a los interminables oficios religiosos de la pequeña comunidad, que no debían interesarle gran cosa, y «*cada día que pasaba se sentía más insignificante*». Hasta que un día se despidió, y estas fueron sus únicas palabras: «*Me voy para siempre y nunca, nunca más, la veré. Aquí he aprendido que la vida es despiadada, y que en este mundo algunas cosas son imposibles*». Y se fue, en medio del grávido y contenido silencio de ella, para dedicarse, una vez repuesto de la decepción amorosa, a la vida mundana y a desarrollar una brillante carrera militar.

El tenor, por su parte, salió a través de su exaltación amorosa de un profundo estado melancólico en el que había caído y consiguió comenzar a impartir clases de canto a la otra hermana, la de la hermosa voz, con el consentimiento suspicaz del padre, que solo quería que ella cantara mejor a la gloria del Señor. El tenor, por su parte, lo que quería era hacerla triunfar en la Ópera de París y, ciertamente, algunas cosas más. Las clases prosiguieron y culminaron con la interpretación apasionada, por parte de ambos, de esa cumbre de la seducción amorosa que es el dueto *Là ci darem' la mano*, del *Don Giovanni* de Mozart⁴, mientras el padre y la hermana escuchaban azorados, tomados de la mano, en la habitación contigua. La sonrisa solo retornó a la cara del padre cuando la hija le comunicó, después de esto, que no iba a continuar con sus lecciones de canto; el tenor, a su vez, también partió entonces, para no regresar y para retomar su exitosa carrera.

Pasaron muchos años, el padre murió y las dos hermanas siguieron juntas, célibes, virtuosas y seguramente vírgenes, entregadas a las obras de bien, al culto del Padre celestial y de la memoria de su padre terrenal.

4 La versión en francés cantada en la película, orientada a la celebración del amor, culmina con ambos cantando al unísono «*l'amour nous unira...*». En la versión original, en italiano, donde se destaca en mayor medida la perentoriedad del deseo, en ese mismo punto ambos cantan, también al unísono, «*andiamo...*». Aunque no se especifique, el oyente entiende perfectamente adónde.

El tenor nunca regresó, salvo a través de una carta en la que presentaba a la Babette del título de la película, que llegó, fugitiva de la represión posterior a la caída de la Comuna de París, a refugiarse en la casa de las hermanas. En esa carta el tenor testimonia, ya en el ocaso de su vida y habiendo dejado atrás los éxitos de su carrera de cantante, el valor permanente que aquel lejano amor suyo tuvo para él⁵. El teniente, por su parte, sí regresó, ya devenido general, y participó casi por casualidad en la cena organizada por Babette. Al irse, esta vez sí seguramente para siempre, le dice a su antigua amada, ya anciana: *«He estado con usted cada día de mi vida. Dígame que lo sabe»*. *«Sí, lo sé»*, responde ella, y él continúa: *«También debe saber que estaré con usted cada día que me sea concedido de ahora en más, hasta el fin de mi vida. No con mi cuerpo, el cual no tiene importancia, sino con mi alma. Porque esta noche he aprendido, mi querida, que en este hermoso mundo nuestro, todo es posible»*. El amor —aun otoñal, aun sublimado— vuelve a abrir las puertas a la perfección (Lacan, J., 1954, p. 215). Ya no hay nada imposible, como lo había cuando se fue, seguramente despechado, la primera vez.

Frustrada la demanda de amor, los efectos subjetivos no se hicieron sin embargo desear en ambos amantes, cuyas vidas ya no volvieron a ser las mismas. ¿Qué papel jugaron en ellas estas dos mujeres enigmáticas, silenciosas y aparentemente apáticas? Objetos de amor ambas, parecen representar a la perfección la suma de todas las virtudes atribuidas al amor: la unión de lo bello y lo bueno en su aspiración trascendente al Soberano Bien platónico (Lacan, J., 1961, p. 162), y también el ideal del completamiento, del redondeo, de la relación sujeto-objeto (Id. p. 170), el conjunto de todos los bienes deseables; la unión, la síntesis, del amor celestial y del amor terrenal, la perfección de la obra de amor. Sin embargo, ninguna de ellas responde a la demanda que le es dirigida. ¿Porque no

5 *«Por 35 años, señorita Philippa, he deplorado el destino que impidió que vuestra voz llenase la gran sala de la Ópera de París. Cuando la imagino honrada, respetada y rodeada de un cálido enjambre de niños, y cuando pienso en mí, un solitario y encanecido anciano, olvidado por quienes alguna vez lo aplaudieron y adoraron, siento que usted es quien eligió el mejor camino en la vida [...] Y aún, mi hermosa soprano de las nieves, mientras escribo esto, siento que la tumba no es el final. En el paraíso volveré a oír su voz. Allí será por siempre la gran artista que Dios quiso que fuera. ¡Ah..., cómo cantará a los ángeles!»*.

desean? No lo creo; todos los sutiles indicios que abundan en la película evidencian lo contrario. Deseantes, por lo tanto, incluso deseantes en alto grado, y seguramente deseantes de esos dos hombres en particular. ¿Por qué entonces la negativa? Quizá no sea del todo desatinado suponer su aparente apatía como el efecto del estar *«poseídas por un deseo más fuerte que aquellos deseos de los que podría tratarse, a saber, de ir al grano [...], de tomarlo en sus brazos o tirarlo por la ventana»* (Id. 1961, p. 214). Seguramente se podrá reconocer en lo que acabo de citar alguna frase de Lacan referida al deseo del analista, resorte esencial de toda la cuestión de la transferencia (Lacan, J., 1962). No voy a cometer la enormidad de suponerles a ellas un deseo de analista, aunque más no sea porque seguramente se horrorizarían ante la sola suposición, como ante algo diabólico. Sin embargo, el efecto de su negativa a sostener la ilusión, a entrar en el juego del amor, no deja de aproximársele. Esa negativa, como la de Sócrates ante Alcibíades en el *Banquete* platónico, designa, sin que ellas lo sepan, ese amor del cual son objeto como un amor de transferencia (Lacan, J., 1961, p. 207). Lo cual, como sabemos desde Freud, no lo hace menos genuino (Freud, S., 1915, p. 171), pero deja a ambos amantes solos ante el enigmático objeto causa de su deseo, objeto articulado en su fantasma (Lacan, J., 1961, p. 173) del cual ellas son solo depositarias y que las reviste del brillo agalmático de su belleza: la mirada de una, la voz de la otra, *«aquello que solo encontramos en un ser cuando lo amamos verdaderamente»* (Id. p. 174). Es la negativa de las dos mujeres a responder a la demanda amorosa que les es dirigida la que produce en sus amantes esos efectos que me atrevería a calificar de analíticos, efectos de los cuales ambos dan testimonio mucho tiempo después.

Ahora el relato clínico. Se trataba de una mujer de mediana edad, muy poco agraciada, que consultaba por un cuadro depresivo y ansioso. Trabajaba —de manera seguramente muy abnegada y eficiente— como secretaria del gerente de una empresa, con el cual tenía una relación ambivalente de amor-odio y al que respondía con absoluta lealtad. Hija única, vivía en un muy pequeño departamento con su madre, ya anciana y probablemente con algunos rasgos de senilidad, en una situación de excesiva cercanía: ocupaban la misma habitación y quizá —no lo recuerdo bien, si lo pienso me parece difícil, pero esa es la imagen que me quedó— hasta compartieran la misma

cama; tal era el grado de forzosa intimidad que había entre ellas. También la relación con su madre estaba signada por la ambivalencia, y oscilaba entre la pena, el fastidio, la rabia y la dedicación filial; entre el amor y el espanto.

El único respiro que tenía su vida era una relación homosexual con una pareja de larga data, por la que se sentía acompañada. Pero ocurrió que un día, poco antes de consultar, descubrió que esta mujer la había traicionado, y eso significó para ella un golpe terrible, que la sumió en el estado que la trajo a la consulta. Lo peor era el sentimiento de irremediabilidad, de desesperanza, que esto le provocaba; sentía que la situación no tenía arreglo posible, que *«una bandera, una vez que se ha ensuciado, no puede nunca volver a quedar limpia»*.

Con este panorama —que no dejaba de tener sus aspectos preocupantes— comenzamos a trabajar, y lo hicimos durante un tiempo no muy prolongado. Las sesiones estaban ocupadas casi exclusivamente por estas cuestiones: la traición, el infierno cotidiano de la relación con su madre, el purgatorio de los conflictos con su jefe, todo en un clima de marcado pesimismo, de depresión y de angustia. Yo no encontraba mucho más espacio que el de tratar de modular su estado de ánimo, de buscar alguna salida posible para la realidad opresiva que transmitía. Algo de eso se fue produciendo al cabo de cierto tiempo, sin que en lo esencial su situación hubiera cambiado demasiado: su vida seguía, a grandes rasgos, siendo igual, pero estaba más tranquila y por momentos hasta podía apelar a un abordaje un tanto humorístico para referirse a sus padeceres.

Estando así las cosas, en una sesión planteó que estaba pensando en terminar el tratamiento porque ya se sentía mejor respecto de lo que la había traído. A mí me parecía, como ya dije, que, aún sintiéndose algo mejor, ni su situación ni su posición subjetiva había cambiado gran cosa y que, como señala Miller, tal vez *«ahora es cuando el análisis puede empezar, y no ha concluido. Justo en el punto en que se podría considerar terminado es cuando verdaderamente empieza, más allá de su supuesto bienestar y más allá del momento en que empieza a sentirse bien bajo su piel»* (Miller, J. A., 1983, p. 16). Pero no la veía a ella ni cerca de plantearse algo así, por lo que acepté su deseo de concluir el tratamiento, y dedicamos a esto algunas sesiones.

En la última, mientras repasábamos algunos avatares de nuestro trabajo y considerábamos las perspectivas de futuro que se le presentaban,

me dijo en un momento que nunca se iría a olvidar de eso tan importante que yo le había dicho una vez. En la breve pausa que hizo a continuación pasaron rápidamente por mi cabeza algunos momentos del tratamiento, lo que le había dicho entonces, y traté de imaginar a cuál de ellos se estaría refiriendo, cuál sería el subrayado como importante. Finalmente me dijo qué era eso que yo le había dicho, que ella jamás olvidaría: *«qué complicadas son las relaciones humanas»*. Me quedé totalmente desconcertado. Era, indudablemente, lo que Lacan caracteriza como *«una verdadera respuesta, es decir, aquello que precisamente no esperábamos»* (Lacan, J., 1955, p. 356). No recordaba haberle dicho tal cosa, aunque era perfectamente posible que lo hubiera hecho, ¿por qué no? Uno dice tantas cosas... Pero de todo lo que le había dicho, ¿eso era lo que quedaba? Una trivialidad de Perogrullo, un vacío lugar común, una especie de *«así es la vida»* o *«qué se le va a hacer»*, lo hubiera yo dicho o no, ¿eso era lo importante que rescataba? Pensé, con preocupación, *«ahora esta mujer va a andar por el mundo diciendo que yo le dije semejante tontería, y que eso era lo más importante que se llevaba del trabajo conmigo...»*. Al rato me tranquilicé: seguramente tendría otras cosas de las cuales hablar; además, aun si hablaba, al mundo no le interesaría mucho todo esto.

Pero a mí sí. Porque, al fin y al cabo, ¿qué otra cosa sino la transferencia podría producir un trastocamiento tal de todos los valores que convencionalmente distribuyen la apreciación de lo denso y lo vacío, lo importante y lo trivial, como para revestir de dignidad e importancia un banal comentario de ascensor? Como dice Lacan, *«... si la palabra tiene efecto, como lo ha tenido hasta entonces, antes de que esto fuera advertido, es porque ahí está la transferencia»* (Lacan, J., 1961, p. 201). Estaba, pero yo no lo sabía. En un proceso terapéutico que apenas si me atrevería a calificar de psicoanalítico, en el que no parecía haber habido ni la menor señal de un vínculo transferencial analítico —y ni hablar de amor de transferencia—, es quizá este único y pequeño comentario final, por su propia insignificancia, el que daba testimonio de su operatividad. E incluso de su eficacia, porque mi paciente estaba mejor con los solos recursos de la palabra. En cuanto a mi lugar, es evidente que también estaba totalmente determinado por la transferencia: se me atribuía algo que yo no recordaba haber dicho y que, además, tampoco diría, como si solo hubiera sido

una especie de portavoz que habla por procuración, sin saber lo que dice; sorprendido, me encontraba convertido en sujeto de un saber que no era mío sino del Otro⁶, en un sentido absolutamente concreto: un lugar común, que es de todos y no es de nadie, que mi paciente también sabía pero que no sabía que sabía, y que necesitaba ser atribuido a un sujeto para que, solo en esas condiciones, pudiera ser escuchado como una respuesta significativa al interrogante que la trajo, a su demanda de saber, más allá de su demanda de alivio⁷, y que tampoco sabía que estaba planteando con su padecimiento.

A partir de todo esto pude, por mi parte, rescatar y revalorizar del mismo modo un viejo saber, un saber también del gran Otro, que yo sabía pero no sabía que era tan importante, sobre todo para un analista: «*no somos nada...*». Menos mal que siempre nos queda la transferencia para seguir hablando. ♦

6 «*Cada vez que esta función [la del sujeto al que se supone saber] puede ser encarnada, para cada sujeto, en alguien, quienquiera que sea, analista o no, [...] resulta que la transferencia desde ese momento ya está fundada*» (Lacan, J., 1964, p. 241).

7 «*¿Somos nosotros [analistas] sencillamente, y esto ya es mucho, ese algo que debe responder a una demanda, a la demanda de no sufrir, al menos, sin comprender? Con la esperanza de que el comprender liberará al sujeto no solo de su ignorancia, sino de su sufrimiento mismo.*» (Lacan, J., 1959, p. 17).

RESUMEN

A partir del argumento de una vieja película y de un breve relato clínico, el trabajo —una breve contribución a un panel de las 4^{as}. Jornadas «Lacan en IPA» de Montevideo, junio de 2011— se propone hacer algunas reflexiones sobre distintos aspectos de la transferencia, de su operatoria y de su eficacia. Aunque ninguna de las dos situaciones presentadas puede considerarse estrictamente analítica, pueden sin embargo ser abordadas y comprendidas conceptualmente con las ideas de Lacan sobre la transferencia.

Descriptor: TRANSFERENCIA / DESEO DEL ANALISTA / MATERIAL CLÍNICO

Autor-Tema: Lacan, Jacques

Obras-Tema: La fiesta de Babette. Axel, Gabriel.

SUMMARY

From the account of the plot of an old film and from a short clinical report, this paper —a brief contribution to a panel of the 4th. Encounter «Lacan in IPA», Montevideo, June 2011— tries to develop some reflections on different aspects of transference, its operativeness and its efficacy. Although none of the situations reported can be considered strictly analytic, they can however be approached to and conceptually understood with Lacan's ideas on transference.

Keywords: TRANSFERENCE / PSYCHOANALYST'S WISH / CLINICAL MATERIAL

Authors-Subject: Lacan, Jacques

Characters-Subject: Babette's feast. Axel, Gabriel.

BIBLIOGRAFÍA

- FREUD, S. Puntualizaciones sobre el amor de transferencia (1915). En: *O. C. Tomo XII*. Buenos Aires, Amorrortu, 1980.
- LACAN, J. *El Seminario, Libro I (1954). Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona, Paidós, 1981.
- *El Seminario, Libro II (1955). El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Barcelona, Paidós, 1983.
- *El Seminario, Libro VII (1959). La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1986.
- *El Seminario, Libro VIII (1961). La transferencia*. Buenos Aires, Paidós, 2003.
- *El Seminario IX. La identificación (1962)*. Clase del 9/V/1962. Inédito.
- *El Seminario, Libro XI (1964). Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1999.
- *El Seminario XXII (1975): R. S. I. Clase N° 5*, del 11/2/1975 – Inédito
- MILLER, J.-A. *Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma*. Buenos Aires, Fundación del Campo Freudiano en Argentina, 1983.

Entre el silencio y la palabra... enigmas

*A propósito de las fronteras entre la novela
El Informe de Brodeck y el film La Cinta Blanca*



VICTORIA MORÓN¹

«Artista solo es quien sabe convertir la solución en un enigma.»

Karl Kraus

El propósito de este trabajo es explorar las fronteras temáticas y formales entre la novela *El informe de Brodeck*, de Philippe Claudel (2007) y el film *La cinta blanca* (2009), dirigido por Michael Haneke, siguiendo la tensión creada en el seno del discurso narrativo, entre lo verbalizado y los espacios de silencios múltiples. En ese entrelugar de límites difusos entre lo dicho y lo no dicho parecen configurarse los enigmas que pautan ambas obras. No es ajeno al vínculo entre ellas el hecho de que el autor de la novela es también cineasta, y recientemente tuvimos la oportunidad de ver la película escrita y dirigida por él, *Hace mucho que te quiero*, protagonizada por Kristin Scott Thomas.

«Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio. A esa palabra incesante agrego la decisión, la autoridad de mi propio silencio.», dice Maurice Blanchot. (p. 21)

1 Profesora de Literatura. Jaime Zudáñez 2773/301. Montevideo. vimoron@adinet.com.uy

«Yo no hice nada y, cuando me enteré de lo que acababa de pasar, me habría gustado no hablar nunca de eso, maniatar mi memoria, tenerla bien sujeta en sus ligaduras para que estuviera tranquila, como una garduña en una jaula de hierro.» (Destacado V. M.), se lamenta Brodeck al iniciar su relato. (p. 11)

Así quedan trazadas desde el comienzo las líneas de fuerza que van a estructurar la novela: discurso impuesto, silencio buscado. Ya veremos, sin embargo, que esas líneas se complejizan en su desarrollo: frente al relato «oficial» encargado por el pueblo a Brodeck, este construye un relato secreto, paralelo, que es la propia novela que leemos; y contra el deseo de silencio que manifiesta, el discurso oculto, la necesidad reprimida de hablar, emerge entre las vallas doblemente impuestas, tanto por la angustia del personaje como por la presión (represión) colectiva del pueblo.

El hilo anecdótico de la novela tiene como voz narradora a su protagonista Brodeck, habitante de un pueblo innominado (podríamos reconocerlo como alemán o austríaco, poco después de la Segunda Guerra), a partir de que las figuras representativas del pueblo exigen a Brodeck que relate «lo que ha ocurrido», y que es, según iremos descubriendo, el asesinato de «Der Anderer», un extranjero llegado poco antes, crimen en el que todos menos Brodeck han participado. Él mismo no es oriundo de ese lugar: llegó allí con cuatro años, salvado por una mujer que lo recogió y lo crió cuando quedó abandonado tras un pogrom y se instalaron en el pueblo.

Si bien a los efectos de esta exposición vamos a seguir un orden cronológico en el relato de determinados sucesos, es notorio que en la novela, como también en la película, la estrategia narrativa exhibe una temporalidad fragmentada, que procede como siguiendo la libre asociación de ideas del narrador, y que por lo tanto no mantiene continuidad cronológica en cuanto a los hechos relatados. Por el contrario, un mismo suceso puede aparecer referido en diferentes momentos, pero captado en distintos ángulos según el contexto en que se inserta, como los fragmentos que componen la imagen en un caleidoscopio.

«Acabo de releer mi historia desde el principio. No me refiero al informe oficial, sino a esta confesión. Le falta orden. No ceso de divagar.» (p. 179)

«No soy escritor. Este relato, llegue o no llegue a leerse, lo demuestra de sobra: avanzo, retrocedo, me salto el hilo temporal como quien salta una cerca, me voy por las ramas y, sin quererlo, quizás no explico lo esencial.» (p. 101)

«DER ANDERER». EXTRAÑEZA Y EXTRANJERÍA

Hay en este pueblo dos extranjeros: «Der Anderer», así llamado por todos cuando se presenta con su extraña figura, sin que se sepa a qué ha venido, y Brodeck, llegado hace mucho y aparentemente integrado por completo, y que vive con Fédorine, su madre adoptiva, Eméline, su esposa, y su hijita. Brodeck vivió como uno más de los pobladores, hasta que las circunstancias de la historia destruyeron la indiferencia apacible de la vida en común. La «otredad» o extranjería de Brodeck fue un signo distintivo que, sucesivamente, lo convirtió en *el elegido* y *el sacrificado*. Fue elegido cuando el pueblo todo decide enviarlo a la capital y costear sus estudios en la universidad, porque necesitaban formar a alguno de sus jóvenes para convertirlos en maestro, médico o notario. «Y me eligieron a mí». También lo obligan, llegado el momento, a escribir para dar cuenta de lo sucedido, según se consigna al comienzo de la novela.² Y cuando el devenir histórico lo requiera, Brodeck también será elegido como chivo expiatorio, sacrificado en aras de la tranquilidad de los otros. El pueblo es ocupado por tropas nazis, que después de decapitar a alguien que ocultó un arma, exigen la entrega de dos «Fremdär, extranjeros, basura», como tributo de «purificación». Así, Brodeck es entregado y conducido a un campo de concentración. No está dentro de los límites de este trabajo la descripción del horror vivido por el personaje, horror que no ha dejado de ser tema de angustia y reflexión a partir del Holocausto. Solo podemos, desde el enfoque de estos comentarios, pensar acerca del miedo como desencadenante del mal en una comunidad:

«Mucho más que el odio, o cualquier otro sentimiento, lo que me había transformado en víctima era el miedo que sentían otros.» (p. 203)

2 En este punto importa señalar que en La cinta blanca también hay un narrador, cosa no habitual en una película, y que es precisamente el maestro del pueblo el que tiene a su cargo el relato.

«La estupidez es una enfermedad que casa bien con el miedo. Una y otro se alimentan mutuamente, creando una gangrena que solo pide propagarse.»
(p. 251)

Brodeck volverá como sobreviviente del infierno, cuando se lo había dado por muerto, convirtiéndose por su mera presencia en la perturbadora mala conciencia colectiva. Más aún, porque Eméline también es sobreviviente de una violación y fue dada por muerta, al querer defender a tres jóvenes casualmente llegadas a la aldea a poco de la detención de Brodeck, violadas y asesinadas. Así, a su regreso este encuentra a Eméline sumida en el silencio total, excepto por el canturreo en letanía de una cancioncilla, y a la hijita producto de la violación.

Y aparentemente la vida del pueblo sigue su curso, hasta la llegada de un personaje estafalario, afable pero enigmático, cuyo nombre se desconoce y es apodado por los demás como el «Anderer», el Otro. Se instala en la posada, despierta curiosidad, y luego inquietud e irritación por el misterio que lo envuelve, al ir deambulando con un cuaderno en el que escribe o dibuja cosas que nadie sabe. Hasta que una noche organiza una exposición de sus dibujos a la que todos asisten, y allí están, lugares y gentes expuestos a la mirada colectiva, y comienza el reconocimiento. Y con este, reaparece el temor.

«En el retrato de Göbler, por ejemplo, la ejecución era tan astuta que, mirándolo desde el ángulo izquierdo, se veía la cara de un individuo sonriente, con la mirada perdida y el semblante sereno, mientras que, al contemplarlo desde la derecha, las mismas líneas fijaban la expresión de la boca, los ojos y la frente en un rictus bilioso, una especie de horrible mueca, altanera y cruel.» (p. 242)

El arte revela así en aquellos dibujos su poder visionario, hasta el punto de que en las raíces de unos sauces se percibían las caras de las chicas violadas, asesinadas y secretamente enterradas. Cada cual, entonces, ve expuestos a la luz sus secretos, sus miserias, las culpas colectivas y los remordimientos encapsulados. Es así que en ese magma de miedos resurgidos y de secretos amenazados va a emerger en la comunidad el único reflejo defensivo que su subjetividad les permite: destruir mediante la violencia el objeto

desestabilizador, acto que genera pocas resistencias morales en cuanto esa fuente de inquietud es un extranjero, el otro por antonomasia. Bien lo sabe el sacerdote del pueblo, que hace tiempo ha perdido la fe:

«Ese hombre era como un espejo. Sí, no necesitaba abrir la boca. Devolvía su imagen a cada uno. (...) Y los espejos, Brodeck, acaban rompiéndose.» (p. 126)

La carátula de la novela en la edición de Salamandra presenta una fotografía: dos ancianos ante sendos vasos de cerveza acodados en un mostrador. En realidad, solo uno de ellos aparece casi frontalmente, de perfil ante su vaso, con la cara apoyada en una mano; el otro, también de perfil, da la espalda al mostrador. Además de su edad, les es común la apariencia pueblerina, con sus gorras y sus rostros curtidos. Personas simples, pero captados en un gesto revelador. Lo que resalta en la imagen es el juego de simetrías y asimetrías. Dos viejos prontos a tomar una cerveza en una taberna... pero el perfil de uno mira hacia delante, y el del otro, de espaldas, en dirección opuesta. Otra cosa les es común: la expresión pensativa, absorta, cada cual mirando (¿con preocupación?, ¿con angustia?) hacia atrás o hacia adelante (¿hacia el pasado o al futuro?), pero sin duda, también, hacia adentro. ¿Qué ven más allá del cuadro de la foto? El paratexto que es la carátula con su imagen anticipa y condensa uno de los enigmas que nos plantea la novela: ¿Qué ven los personajes en su intimidad ocultada? ¿Qué ve el lector detrás de la opacidad y la reticencia del discurso y del espesor del silencio?

LAS VIDAS SECRETAS

En cuanto a la película *La cinta blanca*, plantea el misterio de ciertos actos de violencia in crescendo, cuya autoría se desconoce, producidos en una pequeña comunidad rural protestante alemana a principios del siglo XX. La mirada del director, Michael Haneke, va alternativamente del mundo de los adultos al de los niños, cuyo protagonismo es paralelo al de aquellos. La acción toda está jalonada por la violencia que atraviesa esa comunidad en todas direcciones: de los adultos sobre los niños, de los hombres sobre las mujeres, del terrateniente sobre sus campesinos. Es una violencia institucionalizada, incorporada a la vida cotidiana con la resignación con que se aceptan los hechos de la naturaleza.

El pastor impone a sus hijos una obediencia absoluta, castiga las ausencias indebidas con golpes de látigo, y la sospecha de masturbación de uno de los niños con la humillación y la obligación de dormir con las manos atadas. El médico viudo maltrata ferozmente de palabra a la mujer con quien tiene sexo (una partera con un hijo mentalmente minusválido, probablemente hijo del médico), y abusa sexualmente de su propia hija de catorce años.³ El barón ejerce un poder feudal sobre los campesinos que trabajan en sus dominios, y es igualmente despótico en el ámbito familiar.

Sobre este telón de fondo «normal» se produce lo «anormal», la violencia anónima que desestabiliza la situación. El primer suceso es un accidente provocado que hace caer al médico del caballo con serias lesiones; el hijo del barón es hallado atado a un árbol con las nalgas ensangrentadas; tales incidentes continúan in crescendo, al punto de que el niño retrasado desaparece, y cuando lo encuentran ha sido torturado y herido en los ojos. Estos son apenas algunos de los muchos hechos misteriosos que se van sucediendo en el pueblo, aunque es muy plausible que sean los niños sus agentes. Hay algo significativo en la elección que ha hecho el director entre lo mostrado y lo omitido. El espectador presencia las escenas de violencia física y moral de los adultos entre sí y sobre los niños, pero las que suponemos perpetradas por los niños, salvo alguna excepción, son elípticas, como si los efectos de los actos de una generación sobre la siguiente permanecieran en la zona de sombra de lo impredecible.

TERRITORIOS FRONTERIZOS

No es casual que la acción de ambas obras se desarrolle en un ámbito campesino claramente aislado de contactos sociales ajenos al entorno local. Hay en esos espacios culturales cierta brutalidad derivada precisa-

3 Vale la pena destacar, como excelente ejemplo de cómo el lenguaje intenta encubrir la verdad que se transparenta a través de la mentira, la escena en que el médico viola a su hija. El hermanito de la chica, de unos cinco años, despierta en la noche oyendo llantos y quejidos. Se asoma a la habitación de su hermana, y ella está sentada en la cama, con el primer plano ocupado por la espalda del padre. La muchacha quiere explicarle sus lágrimas al hermanito y enmascara la agresión sexual diciéndole que el padre *le está agujereando las orejas* para los pendientes porque pronto *tendrá que usar los de su madre*.

mente de la convivencia con una naturaleza a la que hay que doblegar con el esfuerzo cotidiano, en contacto directo con la vida animal y los hechos fisiológicos en una proximidad permanente, lo cual unido al laconismo de una vida social poco desarrollada, confluye en la construcción de subjetividades no expansivas, con parquedad de lenguaje, y con escasos recursos psíquicos para efectuar procesos sublimatorios. En ese contexto de cultura bárbara, según la expresión de Barrán, ese primitivismo emocional no permite discriminar y elaborar desde la propia subjetividad la naturaleza de las pasiones que conmueven el espíritu, y a menudo solo es posible controlarlas suprimiendo mediante la violencia el objeto exterior que las provoca.

Pero no son los actos de violencia en sí mismos, presentes tanto en la película como en la novela, el objeto de mi interés en cuanto al espacio fronterizo entre ambas, sino ciertas características comunes en relación a los contextos sociales y psicológicos en que se manifiestan, pero sobre todo al silencio y los enigmas que rodean ciertos actos. Más precisamente, el foco de mi atención no es el silencio y el secreto en el plano anecdótico, obviamente motivados por el interés de ocultamiento de los personajes, sino el silencio y el secreto como estrategias narrativas en función de los efectos estéticos de estas obras.

La primera noción de algunos territorios comunes en las obras consideradas en este trabajo se me presentó con la percepción de ciertos ecos con que cada una respondía a la otra, y que al tratar de ubicarlos en su relación, más allá de los elementos más notorios ya consignados, pueden identificarse como nexos sutiles que establecen una red de significantes en común. Están, por supuesto, los actos de violencia, los secretos, el miedo, la culpa. Ambas obras encierran enigmas a develar: ¿Quién era verdaderamente el Anderer? ¿Quiénes son los responsables de los sucesos terribles que estallan como una pústula en *La cinta blanca*? ¿Cómo se explica la huida de la partera y qué ha sido de su hijo?

Pero también hay correspondencias mucho más sutiles. En la película, una niña, hija del pastor, clava unas tijeras en el pájaro enjaulado de su padre. En la novela, un chico de doce años hijo de un campesino embrutecido por el alcohol le dice a Brodeck:

«Cuando veo un pájaro muerto y lo cojo —me dijo— los ojos se me llenan de lágrimas. No puedo evitarlo. Nada puede justificar la muerte de un pájaro. Pero si mi padre reventara ahora mismo, aquí, a mi lado, le juro que me pondría a bailar alrededor de la mesa y lo invitaría a usted a una copa.» (p. 100)

Ese chico, que llevaba en su rostro y cuerpo las señales de los castigos constantes «traslucía golpes y dolor, la cuota de heridas que cada día traía con implacable regularidad.» También la hija del pastor, obligada a llevar la cinta blanca, recordatorio de la pureza exigida, llevaba en su alma las señas del daño recibido. Los niños de ese pueblo son víctimas y victimarios, objeto de abusos y agentes de otras violencias en niños más débiles. Brodeck recuerda cuando los chicos del pueblo se reunieron para patinar en el lago helado, y uno de ellos arroja lejos la merienda de un pequeño, y lo obligan a ir a buscarla. El hielo se rompe mientras él se acerca gateando temeroso, y aunque el niño helado finalmente es rescatado, desde entonces ya no podrá hablar normalmente; de ahí su apodo: «Zungfrost», lengua helada. Como en espejo de la novela, la película es un cúmulo de violencia que los niños revierten en otros niños.

Otro elemento en común es el narrador en cada una de las obras: son los personajes letrados en su comunidad, los que no toman parte activa en el mal generalizado que corroe las vidas de la mayoría, un lugar peligroso, como intuye Brodeck, «porque, en el fondo, ser inocente entre culpables es igual que ser culpable entre inocentes.» Son también los únicos capaces de sentir amor, en lugar de los vínculos sadomasoquistas que unen a otros personajes, y en ambos casos terminarán alejándose del pueblo como única forma de conservar la salud moral.

«No esperaba que hubiera otra partida. Pero puede que para los que son como nosotros (...) no haya más que partidas, eternas partidas.», dice Brodeck (p. 277).

Es también altamente significativo que tanto en la novela como en la película la acción se desarrolle, precisamente, en la frontera temporal de una guerra: en una, apenas terminada la Segunda Guerra; en la otra, el final coincide con el estallido de la Primera, como si los sucesos que tienen

lugar en el microcosmos pueblerino solo pudieran encontrar la plenitud de su sentido al inscribirse en el macrocosmos de un acontecer histórico que los contiene y los trasciende.

Pero entre todas las correspondencias, hay una que reviste un valor estético excepcional, y es el manejo del silencio como recurso expresivo. Por un lado, *La cinta blanca* carece de banda sonora; es posible que el espectador no lo perciba en un primer momento, pero se perciben sus efectos. El clima ominoso procede no solo de lo que está viendo, sino sobre todo de lo que las imágenes están ocultando, cosa que el silencio subraya porque no hay música de fondo que ocupe ese vacío. Por otro lado, en la novela, el protagonista encuentra a su regreso del campo de concentración a su esposa sumida en el silencio, ausente de sí misma a partir del trauma vivido, y solo tiempo después él sabrá el origen del mutismo de Eméline. En este caso, el silencio de un personaje tiene que ver con el contenido del relato. Me quiero referir también y sobre todo a otra clase de silencio, que corresponde a otro plano de la escritura y que hace al estilo narrativo. El gran desafío para un escritor no está en hablar del silencio de los personajes, sino en hacer asomar el silencio a través de su propio discurso, puesto que eso entraña la paradoja de que es mediante la palabra, y solo mediante la palabra, que el escritor revela la presencia del silencio, y quizás nadie como Beckett ha tenido tal dominio de ese arte.

La voz narrativa habla —escribe— puesto que Brodeck se ve obligado a ello, pero su discurso encubre otro que debe (¿quiere?) ser silenciado, y ese silencio inquietante y cargado de sentido se va a manifestar encajado en el lenguaje, amenazando con el vacío entre palabras y palabras o tendiendo un puente de signos implícitos entre los signos lingüísticos manifiestos. ¿Guarda algo que no ha sido expresado, o que no podrá ser expresado? Entonces el enigma asoma con su inquietante seducción, y nos coloca en el borde de un saber imposible, puesto que no habrá verdad revelada, pero tampoco nos permitirá volver a la seguridad de la «inocencia», cuando todavía no habíamos traspasado la frontera de un texto que nos esperaba como lectores. ♦

RESUMEN

Se propone explorar las fronteras temáticas y formales entre la novela y el film mencionados, a través de la tensión creada en el seno del discurso narrativo entre lo verbalizado y los múltiples espacios de silencio. Estas estrategias narrativas configuran los enigmas que pautan ambas obras.

Descriptores: LO SINIESTRO / OTRO / MIEDO / MALDAD

Trabajo-tema: *El informe Brodeck*. Claudel, Philippe. *La cinta blanca*. Haneke, Michael.

SUMMARY

The author's purpose is the exploration of the formal and thematic borders between the novel and the film through the tension between that which is verbalized and the various silences in the narrative discourse. These narrative strategies give form to the enygmas that characterize both the film and the novel.

Keywords: THE UNCANNY / OTHER / FEAR / EVIL

Works-Subject: *Brodeck's report*. Claudel, Philippe. *The white ribbon*. Haneke, Michael.

BIBLIOGRAFÍA

BARRÁN, J. P. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Tomo I. La cultura bárbara. Montevideo, Banda Oriental, 1989.

CLAUDEL, P. *El informe de Brodeck*. Barcelona, Salamandra, 2009.

BLANCHOT, M. *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 1992.

Idea Vilariño y la autonomía del deseo

Erótica de la escritura en su diario y en su poesía



ANA INÉS LARRE BORGES¹

Las literaturas nacionales promueven mitos capaces de construir identidad y así contribuyen a fundar, precisamente, *una literatura* diferenciada y propia. Una de esas mitologías —histórica y todavía vigente— ha sido en el Uruguay la creencia en un linaje de poetas mujeres de indiscutida excelencia. Delmira, María Eugenia, Juana, Idea, Amanda, Ida, Marosa, Circe... La estirpe es regia y por eso, tal vez, se cree suficiente designarlas por su nombre de pila.

Abandonadas las concepciones esencialistas, hay consenso en que toda construcción de identidad es un proceso y toda tradición está expuesta a revisiones, a negociaciones y disputas, a cambios en las pautas de exclusión e inclusión. La historia de la literatura muestra esas variaciones a través de las cuales se construye, sin embargo, hegemonía; es lo que ha dado en llamarse la constitución de un canon. A veces los cambios se procesan de modo silencioso y tácito, otras, resultan de la confrontación y se expresan con ánimo belicoso. Las modalidades son diversas, grupales o individuales y van desde la inclusión o no de un nombre en una antología, al rigor del estudio académico, la urgencia de la validación periodística o la burla incidental que encuentra eco.

1 Crítica y ensayista literaria. Integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional y dirige la Revista de la Biblioteca Nacional. Desde 1989 está a su cargo la sección literaria del semanario Brecha. calycanto93@gmail.com

Es posible que animado por un espíritu de contradicción, y por la rebeldía que inspira toda dinastía, el poeta y profesor Jorge Medina Vidal, dispuesto a socavar ese canon poético femenino, acuñó una frase de refinada misoginia. «Las poetas uruguayas —dijo— están tejiendo siempre la misma media». Medina acusaba falta de plenitud y de amor correspondido a sus versos. Según su opinión detractora, las poetas uruguayas estaban tejiendo la invariable media quejumbrosa de las solteras. Tejiendo y destejendo como unas penélopes envejecidas y abandonadas.²

Es posible que este artículo no sea otra cosa que un intento de refutación a su objeción maliciosa.

SOLITARIO DE AMOR

En 1957 Idea Vilariño publicó *Poemas de amor*, un libro que dedicó a Juan Carlos Onetti y que continuó editando periódicamente sumando nuevos poemas a lo largo de su vida.³ Esa constancia revela la centralidad que la poesía amorosa tiene en su obra. Y se trata efectivamente de una poesía donde la mujer está sola. También el hombre, en su acepción más universal, está solo en la obra de esta poeta, y la única variación que, irónicamente, admite esa soledad es que, como dice el segundo poema de *No*, «a veces está más solo».⁴ La soledad es aquí un destino que hay que aceptar sin quejas. Dice en otro poema, también de *No*, escrito en 1983: «Si solos/ qué/ estemos solos./ Estemos solos/ pues/ dejémonos de cosas».

- 2 El comentario puede integrar la categoría de una intervención personal en la discusión del canon uruguayo. Doy testimonio de haberla escuchado en una conversación informal, probablemente en el año 1984, después de una conferencia dada por el profesor en el Instituto Goethe de Montevideo. Versiones parecidas me fueron referidas por quienes fueron sus alumnos en esos años en la Facultad de Humanidades.
- 3 Idea Vilariño adoptó esa forma de publicación para sus otros libros: *Nocturnos* y *Pobre Mundo*. *No*, publicado por primera vez en 1980, reúne también una serie de poemas breves escritos a lo largo de su vida.
- 4 «Uno siempre está solo/ pero/ a veces/ está más solo».

Esta soledad fue también una elección. En su Diario íntimo,⁵ —y el Diario es ya una práctica de soledad— insiste una y otra vez en sus entradas de juventud en su necesidad de estar sola y en los conflictos que eso causa a su vida amorosa. Los diaristas no pueblan el mundo y son reticentes al matrimonio, advierte Béatrice Didier en el fino análisis que realiza de esta práctica en *Le journal intime* (74). Idea parece cumplir con todos los requisitos y atributos de los solitarios. Y suma a eso un indisimulado, aunque a veces ambivalente, orgullo de soledad. Así cuando publica su *Poesía completa* y rescata bajo el sobrio título de «Poemas anteriores», una serie de poemas de su primera juventud, previos a la publicación de *La suplicante* en 1945, el poema más temprano fechado en 1937, se titula «Sola». Seguramente hubo algo deliberado en el hecho de que sea su primer poema admitido y que casi no tenga otro contenido que enunciar la soledad, sin explicarla, entendiéndola tan inevitable como un paisaje:

Sola/sola bajo el agua que cae y que cae./ Los ruidos se agrisan, termina la tarde,/ y siento que añoro o deseo algo,/ quizás una lágrima que rueda y que cae.// Sola bajo el agua que cae y que cae, sola frente a todo lo gris de la tarde/ pensando que añoro o deseo algo,/ quizás una lágrima color de la tarde.// Sola bajo el agua,/ sola frente al duelo sin luz de la tarde,/ sola sobre el mundo, sola bajo el aire.// Sola,/ sola y triste, lejos de todas las almas,/ de todo lo tierno,/ de todo lo suave./ Silencio, tristeza, la muerte más cerca/ en el marco triste y sin luz de la tarde.

Esa soledad atraviesa toda su poesía y adopta diversas modulaciones. No puede, evidentemente, haber alegría en la soledad, pero sí otras emociones «positivas» como el orgullo, la sabia aceptación, la valentía para enfrentarla. En *Nocturnos*, que es su poemario de ambición metafísica, hay varios poemas que tematizan la soledad y raros son los que no la aluden.

5 Idea Vilariño llevó un diario íntimo desde su primera juventud y hasta unos pocos años antes de morir. Ese Diario que consta de 17 libretas manuscritas fue legado a la autora de este artículo y está actualmente en proceso de edición.

La circunstancia de estar o sentirse sola, deviene casi siempre una condición del yo que se reconoce como un solitario, pero también es condición ontológica del ser humano. En «Noche de sábado», el contraste entre los otros que habitan el mundo y el yo que está solo, es dicho en la habitual síntesis de Idea, pero inmediatamente trasciende esa circunstancia tópicca y, en acelerada metamorfosis, pasa a ser un atributo: «para todos es sábado/ es la noche de sábado/ y yo estoy sola sola/ y estoy sola/ y soy sola». En ocasiones la respuesta ética que esta poesía da a la soledad está en la crudeza verdadera con que es capaz de nombrarla. «Se está solo», fechado en 1951, va probando comparaciones que sirvan para decir la soledad. Así menciona «una oficina cerrada en la noche» o «un muerto en su caja doble/ golpeando la tapa y aullando». O concatena esas imágenes para transmitir lo absoluto de la soledad: «solo como un muerto como un perro como/ como una veleta girando en su palo/ solo solo solo». En el nocturno que titula «La soledad» arriesga una explicación: la soledad del hombre es su conciencia. El poema opera por repeticiones, y dice desde su ritmo y sus anáforas, los límites de la conciencia humana:

Esta limitación esta barrera/ esta separación/ esta soledad esta soledad la conciencia/ la efímera gratuita cerrada/ ensimismada conciencia/ esta conciencia/ existiendo nombrándose/ fulgurando un instante/ en la nada absoluta/ en la noche absoluta/ en el vacío. Esta soledad/ esta vanidad la conciencia/ condenada/ impotente/ que termina en sí misma/ que se acaba/ enclaustrada en su luz/ y que no obstante se alza/ se envanece/ se ciega ...

La noche es el ámbito de la soledad y los nocturnos su expresión, pero la noche no solo ampara la soledad, la produce. Hay un juego raro por el que la soledad, aunque dolorosa, es deseada. En «A la noche», la voz de la poeta pide a la noche sus dones crueles, preferibles a lo que en un poema temprano llamó «la sucia luz del día». Dice en sus últimos versos: «Dame el agua violenta de tu pozo/ tu abismo tu ceguera/ tus horrores/ dame la soledad/ la muerte el frío/ todo/ todo antes que este sucio/ relente de los hombres». En «Más soledad» un nocturno que fechó en 1954, comienza recurriendo a una comparación que, como otras, encuentra su eficacia cruel apoyándose en algún gesto que se ejerce como una violencia al cuerpo,

una imagen de tortura agravada por su origen doméstico, que prepara y da paso a la identificación de la soledad con la muerte:

Como una sopa amarga/ como una dura cucharada atroz/ empujada hasta el fondo de la boca/ hasta golpear la blanda garganta dolorida/ y abrir su horrible náusea/ de soledad/ que es soledad/ que es forma del morir/ que es muerte.

La poesía más filosófica de Idea indaga en los sentidos del ser y descubre que la soledad es destino ineludible porque tiene su raíz en la conciencia de la muerte. Se muere solo. En la poesía amorosa, en cambio, es diferente. La soledad *es* la ausencia del amado. Se trata de una soledad que podemos postular *transitiva*. Ocurre por *falta* del amado. (Podríamos decir que el amado *falta* en un doble sentido ya que al no estar, comete daño). En el amor, el causante de la soledad del yo, es un solo individuo, el amante desatento, prescindente, ausente. En el amor se está solo de una única ausencia. Por eso en los poemas de amor de Idea Vilariño se siente un resabio de duelo. Otra vez en la doble acepción de esa palabra, el duelo de la despedida y el de la confrontación.

Regresando a la acusación de Medina Vidal, interesa observar qué hace esa voz de mujer con la mentada situación de espera y abandono a que la expone la ausencia del amado. Quiero recurrir a dos instancias de escritura que abordan esa situación: el poema titulado Carta I y una entrada de su diario.

LA INTIMIDAD EN EL ENSIMISMAMIENTO. I. CARTAS

CARTA I

Como ando por la casa
diciéndote querido
con fervorosa voz
con desesperación
de que pobre palabra
no alcance a acariciarte
a sacrificar algo

a dar por ti la vida
querido
a convocarte
a hacer algo por esto
por este amor inválido.
Y eso es todo
querido.
Digo querido y veo
tus ojos todavía pegados a mis ojos
como atados de amor
mirándonos, mirándonos
mirándome tus ojos
tu cara toda
tú.
Y era de vida o muerte
estar así
mirarnos.
Y cierro las ventanas diciéndote
querido
querido y no me importa
que estés en otra cosa
y que ya no te acuerdes.
Yo me estoy detenida
en tu mirar aquél
en tu mirada aquélla
en nuestro amor mirándonos
y voy enajenada por la casa
apagando las luces
guardando los vestidos
pensando en ti
mirándote
sin dejarte caer
anhelándote
amándote
diciéndote querido.

Este poema «Carta I», fechado en 1952, es el primero de una serie que desde el título anuncian su calidad de epístolas. «Los poemas que son Cartas, fueron cartas y otros que no lo son, fueron enviados como cartas» dijo Idea en una entrevista. (Albistur, 25). Esta posibilidad de uso, muestra el adelgazamiento de los límites entre las llamadas «escrituras del yo» y la obra, y muestra a Idea como una escritora que no solo ha creado gran parte de su obra a partir de su intimidad, sino que en muchos casos no ha diferenciado entre escribir y vivir. Por su fecha y porque el poema se dice desde una situación que ubica a la poeta en su propia casa de Montevideo, este texto podría ser usado como un documento para reconstruir la biografía de la autora. Pero sin negar esa posibilidad documental, lo interesante resulta hoy leer las cartas como una escritura que tiene sus leyes propias pero no es ancilar. En esa perspectiva, estas cartas de Idea que por su propia decisión devienen obra, presentan posibilidades extraordinarias a la interpretación. Al recurrir al formato epistolar, Idea revela la potencialidad estética y expresiva de la carta. En simetría, la poesía amorosa de Idea está concebida epistolarmente. Hay una voz que llama al amado y hay un tú al que se dirigen casi todos los poemas de amor. A su vez, la carta, toda carta, lleva en sí el recuerdo y el gesto del amor. En tanto objeto, ya que tiene la peculiaridad de su unicidad y en cuanto al gesto, porque se dirige (y es materialmente trasladada) a un destinatario elegido. La carta busca a su lector y lo separa del resto con el mismo movimiento excluyente del amor. Por eso la carta es especialmente apta para la metáfora amorosa.

Pero lo que identifica al arte epistolar con el erotismo es seguramente una dialéctica de la ausencia y sus rituales: espera, expectación, evocación, añoranza, deseo. Las cartas que se escriben para anular la distancia, son el testimonio de que esa distancia existe. Si la carta está, es porque alguien falta. La distancia crea un insalvable destiempo, que devuelve a los amantes a su soledad. El tiempo de la escritura de la carta y el de su lectura no coinciden y esa asimetría es fuente de desasosiego. Las cartas suelen tematizar esa dislocación temporal para prever o conjurar la incongruencia. En esta «Carta I» Idea imagina la prescindencia del otro cuando dice: «querido/ y no me importa/ que estés en otra cosa/ y que ya no te acuerdes», pero al mismo tiempo que percibe ese dislocamiento, lo descarta. En el poema que titula «Carta II» el cálculo es más audaz

ya que maneja la posibilidad de que su amante esté con otra «tirado en una cama/ la tuya o la de alguien/ que quisiera borrar» y también es más radical la decisión de restarle importancia: «estoy pensando en ti no en quienes buscan a tu lado lo mismo que yo quiero».

Toda la «Carta I» revela una orgullosa autarquía que no reclama reciprocidad. La mujer que deambula por su casa vacía, colma la ausencia del amado con su palabra y crea una plenitud de amor que se basta a sí mismo. Su recuerdo de la pasión, recupera la pasión. Asistimos a una construcción unilateral del amor. La palabra «querido» con que convoca al amante, por efecto de la repetición cede su representatividad personal ante la receptividad del participio: querido *por ella*, querido por la voz poderosa que lo llama y que se adueña de la casa, del poema y del amor. Aunque llamar al amante, paradójicamente lo aleja. Lo mantiene a distancia de ella y su casa que son un par que se basta mutuamente. Carina Blixen dijo con sabiduría que en *Idea*, «la ausencia no es una circunstancia, es una dimensión del amor» (112). Patricia Violi, al estudiar la construcción de intimidad en las cartas, advierte que la ausencia hace posible una intimidad que la presencia del otro frecuentemente inhibe. Advierte asimismo que «el amor requiere una distancia, una ausencia: la felicidad no se cuenta, se vive; solo el deseo puede decirse». (Violi, 97). El deseo implica incompletud. La ausencia del amado no es por eso en su poesía una carencia, sino un requisito para crear el amor, o al menos para decirlo.

Hay una famosa carta de Kafka, una de sus últimas cartas a Milena en la que dice que los besos de las cartas no llegan porque los fantasmas se los beben por el camino. Kafka con su lucidez habitual, mide el problema de ese amor que se hace de palabras y lo pone a prueba al mentar a la dimensión corporal que necesita el amor:

¿De dónde habrá surgido la idea de que las personas pueden comunicarse mediante cartas? Uno puede pensar en una persona distante y puede tocar a una persona cercana; todo lo demás queda más allá de las fuerzas humanas. Escribir cartas, sin embargo, significa desnudarse ante los fantasmas, que las esperan con avidez. Los besos por escrito no llegan a su destino porque los fantasmas se los beben por el camino (Kafka: 184).

Esta condición fantasmática de la carta, es su límite. Idea lamenta la impericia amorosa de su poema-carta: «de que pobre palabra/ no alcance a acariciarte». Pero finalmente, las palabras pueden convocarlo todo; es la compensatoria omnipotencia del lenguaje. En «Carta I» la comunión de los cuerpos que falta, se evoca significativamente a través del tópico de la mirada, un *leit-motiv* en la poesía de Idea. La mirada que es muda. El poder demiúrgico de la palabra queda encapsulado en una frase sencilla y compacta: «Digo querido y veo...» Todo el amor pasión se expresa a través de ese mirarse que prescinde de cualquier palabra, pero que se recupera a través del decir.

El amor en la poesía de Idea es también un amor hecho en la dialéctica de la ausencia. Aunque la falta del amado no lo hace casto, su ausencia produce el deseo. Toda pasión que se consume, se consume; para sostenerse debe recomenzar cada vez. Idea sostuvo a lo largo de los años una ilusión de amor con Juan Carlos Onetti hasta la vejez a través de la correspondencia. Aún en el tono burlón de los viejos amantes, las cartas que iban y venían a través de la distancia y los años, persistían en alimentar a los fantasmas.

LA INTIMIDAD EN EL ENSIMISMAMIENTO. II. EL DIARIO

El diario es también, un discurso del ensimismamiento. Si la carta es proclive al soliloquio porque el destinatario está ausente, el diario prescinde en principio de cualquier destinatario. Es un discurso para sí o, artificialmente, para nadie.

Quiero rever ahora una entrada del Diario íntimo de Idea Vilariño, que escribe sobre esa misma situación de soledad de la mujer que en su casa, piensa en el amante que no viene.

Esperándolo. No dijo hora. Arreglé el caos de la costura de ayer, jazmines del país, diario, Salus, whisky, baño, jazmín, comida. A las nueve llamó para avisar que venía, —casi dormido, dijo—. Son las once. 30 grados a esta hora. Toda la casa oscura; todas las ventanas abiertas. Noches en los jardines de España, el quinteto de Bruckner, hermosos, angustiosos. Desnuda, con un poco de ropa blanca y el salto de cama blanco colgando, en el espejo, de pronto, un fantasma. Vagando por la casa, llegando hasta el frente para ver

si se hacía la raya de luz debajo de la puerta. Y se hacía, a veces, pero aquí no llamó nadie. Por ratos, en la oscuridad, recostada en un marco, miré, fuera del tiempo, fijamente esa puerta, el lugar de la raya, la raya misma ancha y nítida, esperando ver la sombra de sus pies rompiéndola. Una de las veces conté hasta 39 —son 39 escalones— según los golpes de mi pulso lento, para esperar mejor. Después me recosté en una cama de allá adelante. Pero desde allí veía el cielo claro de verano, la puerta, no sé, me ponía una angustia en el pecho, sentí que iba a llorar, y me fui al lado de la radio. Tomó el taxi con sueño y dio su dirección; se quedó dormido donde estaba; vino y tocó abajo, como ha pasado, vendrá todavía. Bueno. Debo agradecerle estas dos horas serias, graves, hermosas, apasionadas, mi propia increíble belleza de hoy, la música, el silencio, los vuelcos de mi corazón cada vez que se prendió la luz, los desmayos cada vez que la vi apagarse, la integridad, la intensidad de estas dos horas de amor. [13 de enero de 1960]

En el Diario, que es prosa, la anécdota es más visible. Todo es nítido en el relato de esta espera, salvo las razones del amado, su peripecia es confusa, ¿ebria? y adormilada. La voz de mujer, en cambio, acapara hipnóticamente nuestra atención. La palabra es otra vez un sortilegio y crea belleza del abandono de él. Por su deliberación formal este fragmento es especial en un Diario en el que la mayoría de las entradas suelen ser estilísticamente negligentes. La diarista escribe con el esmero capaz de producir una pieza. Hay un sutil juego temporal, que hace coincidir y divergir, alternativamente, el tiempo de la narración del de la escritura. Deja constancia del preciso presente —«Son las once»— en que, después de las dos horas de espera se ha puesto a escribir precisamente sobre esas dos horas transcurridas. No escribe para salvarlas del olvido, sino para transformarlas a través de la escritura en una experiencia acabada, estética. ¿Como un poema?

«Esperándolo», el gerundio, al igual que sucedía en los versos, expande el sentido de la espera. La encriptación del pronombre y el abstenerse de identificar a quién se espera, concentran el accionar de un verbo que debiera estar vacío, lo encierra en sí mismo, como si se anulase su transitividad y pudiese así revertir la pasividad de la espera, en una acción cargada de sentido. Las minuciosas instancias de esa noche, desde la preparación para recibir al visitante, hasta las varias alarmas que anuncian

falsamente su llegada, conforman la estrategia de un texto jugado a acumular detalles para decir mejor una expectativa que no se cumple. Es una forma de enfatizar el disenso que profesa este arte amoroso respecto a las convenciones de las relaciones entre los sexos. En la convención de los prejuicios, la mujer que confiesa que la «dejaron plantada» se humilla y queda desvalorizada. El poema revierte ese sentido. Este texto se rebela contra el deber de la frustración anunciada, y entrega en cambio, una inesperada experiencia amorosa íntegra y plena que fue vivida en soledad. Hay un arte de la espera, que admite el perfeccionamiento —se aspira a «esperar mejor»— y hay un arte de la palabra, imprescindible para que se cumpla la metamorfosis que mute el abandono en éxtasis.

En esas instancias, el diario se aproxima en Vilariño a la escritura de los poemas. La migración de estas escenas a su poesía, permite el cotejo de las versiones. La espera de este fragmento, reaparece en «Me pregunto», un poema escrito en 1965. El poema se dirige al amado mientras repasa instancias del pasado amor y en medio de otros recuerdos, pregunta: «No te acordás/ seguro/ no sabés que una noche/ te esperé y fue una noche/ de amor/ y no viniste/ y fui vagando por la casa/ escuchando la escalera/ esperándote». De otro modo el poema recupera esa dimensión autosuficiente del amor que se redobla ahora en la amnesia o el desconocimiento del ausente y en el tono increpante de quien dice el poema.

El fragmento refiere a un episodio verdadero que, otra vez tiene como protagonista a Onetti y, según consta en la misma libreta, fue «enviado como carta». De la ausencia de él, la poeta ha hecho algo hermoso y se lo da en ofrenda. Y la belleza creada tiene algo de triunfo moral.

En el archivo de Idea Vilariño hay copia de una carta fechada el 20 de enero de 1986 que Idea envió a Onetti en Madrid cuando ya ambos eran viejos. Es una carta reclama otra carta. Si lo que importa en la correspondencia es la posibilidad de una «relación intersubjetiva» dada por el ritmo y el flujo de cartas (Kaufmann: 388), el empeño de Idea en sostener el fluir de la correspondencia, equivale a sostener la relación amorosa.

Querido O: Vengo de mi solitaria Toscas a esta solitaria casa y, no hay razón, cuando abrí la puerta y vi una carta supe que era tuya. Y no era. En fin. Me escribiste una vez que fastidiabas al portero de Ímpetu porque no

te llegaban cartas de Montevideo, y él te decía que no podía fabricarlas. Yo no tengo a quien quejarme más que a vos. Y, bueno, me estoy quejando. Te escribí, te recuerdo, te quiero siempre, hice hablar de vos a Verani, a Mario, a Ruffinelli! No sé qué más méritos puedo hacer para merecer unas palabras. Ya sé que no tenés nada que decirme. ¿Acaso yo tengo? Pero yo no quiero que me digas nada; quiero o deseo un día, al abrir la puerta, ver un sobre tuyo. ¿Se entiende? Va un abrazo de veras, y un beso muy tierno, y otro.

En el fragmento del Diario (Esperándolo...) la mujer esperaba que la sombra de los zapatos del amado cortase la raya de luz debajo de la puerta de entrada. La autora de esta carta reclama un sobre suyo en el umbral. La espera por la correspondencia es la misma espera del amor. Lo que esta carta reclama es un gesto, (Kaufmann habla de cada carta como un «gesto discursivo»), le alcanza con el sobre, con reconocer una caligrafía entre todas las demás, con tocar las huellas de él en el sobre enviado. El sobre es un sucedáneo de la presencia amada y la correspondencia lo es del amor. Esta carta engañosamente pide poco, apenas un sobre, en tanto ofrece mucho: recuerdos del pasado amor cuando el que esperaba era él, y quejas y promesas y, aún sin énfasis, un «siempre». Promete asumir el amor, crearlo a partir de una limosna.

Si en «Carta I» había una declaración explícita, casi un alarde de la autonomía de la pasión femenina —«*y no me importa/ que estés en otra cosa/ y que ya no te acuerdes*»— en el fragmento del Diario asciende a gratitud: «*Debo agradecerle estas dos horas serias, graves, hermosas, apasionadas [...] la integridad, la intensidad de estas dos horas de amor*». Esta otra carta, mucho menor en su ambición, ratifica esa actitud de ambigua soberanía del amor, pero, además, señala con elocuencia el lugar, también ambiguo, de estas escrituras, que están en el *umbral* que separa la obra de la vida. La frontera es lábil y hemos visto que Idea la cruza cada vez que envía un fragmento de diario como carta, publica un poema que tiene formato de carta y fue enviado como tal, copia sus propias cartas y también las de su amante en su diario. Esos usos delatan también a una escritora del yo, que vive a través de su escritura.

He estado abogando a lo largo de este artículo por la autonomía del deseo construido en soledad. Es evidente y así lo dibuja el itinerario

seguido, que Idea Vilariño construye ese deseo con palabras. Y más específicamente a partir de estrategias de enunciación que el juego con estas escrituras fronterizas hace posible. La erótica de la escritura reclamó a esta poderosa Penélope no ya la disponibilidad de un cuarto propio, sino la enorme soledad de una vida propia. ♦

RESUMEN:

Este trabajo trata sobre la construcción de una «soberanía del amor» en la obra de Idea Vilariño. Investiga cómo es que su discurso amoroso revierte el abandono y la soledad en una orgullosa autonomía del deseo. Explora su poesía y su diario íntimo desde el nuevo estatuto obtenido por las llamadas «escrituras del yo» en los estudios literarios. Discute las estrategias de enunciación —cartas, diario íntimo, poemas que adoptan la forma epistolar— como «géneros de la ausencia» y como instrumentos del discurso ensimismado que crea intimidad y puede nombrar el amor.

Descriptores: LITERATURA / SOLEDAD / AMOR /

Personajes-Tema: Vilariño, Idea

SUMMARY:

This work deals with the construction of a «sovereignty of love» in Idea Vilariño's work. It investigates how it is that her amorous discourse upsets abandonment and solitude and turns them in a proud «autonomy of the desire». It explores her poetry and her intimate diary from the new status that the so called «writings of the ego» have acquired in literary studies. It discusses strategies of enunciation —letters, diary, poems with epistolar form— as «absence forms» and as instruments that create intimacy and can name love.

Keywords: LITERATURE / LONELINESS / LOVE /

Characters-subject: Vilariño, Idea

BIBLIOGRAFÍA

ALBISTUR, J. Entre la pasión y el escepticismo. (Entrevista realizada en 1994). En: Larre Borges, A. I. *Idea Vilariño*. Montevideo, Cal y Canto / Academia Nacional de Letras, 2007, pp: 20-39.

BLIXEN, C. Idea Vilariño: una poética de la intensidad. En: Rabiolo, H., Rocca, P. *Historia de la Literatura uruguaya contemporánea, Tomo II: Una literatura en movimiento*. Montevideo, Banda Oriental, s.f.

DIDIER, B. *Le Journal intime*. París, Presses Universitaires de France, 2002.

KAFKA, F. *Cartas a Milena*. Buenos Aires, Alianza, Emecé, 1974.

KAUFMANN, V. Relations épistolaires. En: *Poétique* n. 68, 1986.

VIOLI, P. La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar. En: *Revista de Occidente* n. 68, 1987.



PANELES

V JORNADAS DE LITERATURA Y PSICOANÁLISIS

PANEL EROTISMO: AMBIGÜEDADES Y SIMETRÍAS

Correspondencias entre Silvia Bleichmar y Hanif Kureishi



DANIEL MOREIRA¹

La hoja de papel en blanco es como el silencio del psicoanalista.
Igual de provocadora y eventualmente, igual de reveladora de las di-
mensiones y deseos del ser.

Escritores y psicoanalistas pueden ser envidiosos y rivalizar, pensar
unos y otros que tienen una visión de la condición humana; ambos,
por supuesto, se ocupan de horadar el interior psíquico utilizando un
instrumento semejante: las palabras.

(Kureishi, 2005:187)

PRESENTACIÓN CON PUBLICIDADES INCLUIDAS

De fronteras y movilidades quiere dar cuenta esta producción que ima-
gina correspondencia e intercambios entre autores y producciones de
campos diversos.

Fronteras pero también *límites y excesos* de los diversos campos. Desde
el lugar de desconfianza respecto al intento de psicoanalizar el arte. O de
realizar interpretaciones fuera de contexto, sin la situación clínica y la

1 Psicólogo. Luis de la Torre 418 apto. 402. Montevideo, Uruguay, dmoreira@psico.edu.uy

presencia de al menos un otro para el cual nuestra presencia, y nuestras palabras puedan adquirir algún significado. Límite para evitar el exceso que nos deja desde el lado de la frontera desde el cual simplemente observamos y nos permitimos pensar algunas cuestiones.

También son fronteras que recogen algunas pasiones. Pasión por la escritura. Pasión por la ficción. Pasión por las imágenes. Pasión por el cine. Pasión por lo clínico. Y por la forma en que el arte, la literatura y las artes escénicas en general son capaces de proporcionarnos elementos para pensar lo clínico. De representar lo humano desde lugares y recursos que permiten encontrarle significados a acontecimientos que desde lo conceptual resulta a veces difícil comprender.

Son fronteras móviles y correspondencias o no correspondencias entre, por un lado, algunos de los relatos o conceptualizaciones que han sustentado nuestras prácticas. Y por otro, las realidades cambiantes que desafían nuestras certezas. Fronteras en las experiencias al límite de los sujetos de los cuales nos llegan sus voces. Tanto en la clínica como en la literatura o el cine. Fronteras que separan y fronteras que unen en intentos de quienes buscan nuevos sentidos a acontecimientos muchas veces traumáticos a través del análisis y la escritura.

Fronteras que también se disipan, se encubren, se velan tras los medios de comunicación y su presencia pregnante. *Recursos para formular juicios en el mundo cotidiano de los sujetos, poniendo en circulación tópicos y narrativas peculiares, aportando discursos, textos e imágenes, y alimentando entonces el diálogo que necesariamente se requiere para la comunicación pública* (Rodríguez, 2011).

Clínica, literatura y medios de comunicación para pensar los devenires de lo masculino a partir del impulso cuestionador de Silvia Bleichmar.

Y del trabajo del escritor Hanif Kureishi quien sobre Freud dice: ... *su método era también una deconstrucción sin piedad de la autoridad, de padres, dictadores, líderes y de nuestra necesidad de ello* (Kureishi, 2005, 188).

Necesidad de cuestionar una autoridad y en el mismo acto de escritura enaltecerla. Relato de encuentro con un padre perdido, y con la mirada crítica hacia su legado. Palabras que resuenan al hablar del psicoanálisis y de su propia historia. Mirada sobre el método de acceso al conocimiento por sobre la construcción conceptual.

Bleichmar se ubica en el lugar del cuestionamiento de algunas de estas concepciones y reclama por su parte un retorno a *un método, válido tanto para la clínica como para la construcción teórica, que consiste en someter a caución los enunciados que, anquilosadamente, se constituyen en síntoma, ya sea del yo como de la teoría oficial.*

Ya que... *toda interpretación que no solo oculte la realidad determinante del síntoma sino que convalide el imaginario sufriente del paciente sin desentrañarlo, constituye una captura ideológica que reduplica aquellas en las cuales el yo se encuentra prisionero o en las cuales el psicoanálisis mismo puede redoblar tal captura* (Bleichmar, 2006, 71-72).

No entendés nada, no entendés nada, le dice un niño de 7 años y sale llorando del consultorio para encontrarse con su padre. La forma en que se escucha esta sentencia, las interrogantes que genera, le permiten repensar algunas fantasías presentes en los hombres en la ardua tarea de construcción de la masculinidad.

PRIMERA TANDA

Primer plano. Vemos pasos que se alejan. Un joven asoma dubitativo a la habitación. *Papá...* El hombre sigue leyendo la revista publicitada. *Tengo que decirte algo...* Sin apartar la mirada de su centro de interés, el padre mueve apenas la cabeza en gesto afirmativo. Atrás, el hijo. Los dedos se aprietan entre sí. La mirada duda si enfocar arriba o abajo.

Soy... estee... soy... soy Brasileiro.

Cambio en la mirada. El padre deja la lectura. Comienza la música que ambienta el drama con violines y teclados. Sube la mirada mientras la otra baja en gesto de vergüenza.

Vemos al padre en el umbral de un dormitorio con gran libro bajo el brazo. El Martín Fierro. En las paredes, las imágenes evocan al equipo brasileño de fútbol. Pentacampeón, leemos. Recorre objetos. Un álbum de fotos. Primera página, hombre con niño en brazos. Quizá Mar del Plata. Seguramente padre e hijo. Al pasar la página: el joven sonríe con los brazos abiertos emulando al Corcovado, que se encuentra detrás.

De nuevo al padre con sutil gesto de desagrado reconoce una *sunga*. Nuevo primer plano con desaprobación. La estira, como resistiendo a la idea de su pequeñez.

La cámara se detiene sobre un cuaderno. La etiqueta en la cubierta: Ze Sebastián. Lo deja sobre la cómoda del cuarto.

Sentados ante un televisor comparten un video juego. Detalle de la pantalla: equipo brasileño seleccionado. Nueva mueca. Casi imperceptible.

Parados en un parque. El hijo mira ligeramente hacia atrás: capoeira. Sin quitar la mirada de su foco, sin siquiera mover el tronco, el codo paterno señala hacia donde tiene que mirar: un partido de truco.

Cocina. Padre ofrece quizá el movimiento más gentil y casi sonriente, un mate. Del otro lado, sorbe un ananá, el hijo.

Primer plano. Bailan un tango. Padre en actitud de instructor. De inmediato, desde enfoque distante, el espacio: un boliche. Vacío, a no ser por ellos.

Desenlace. Medias albicelestes colgadas en foco, padre difuso en el fondo. Sube la escalera. Sobre la baranda, un objeto de tela con los mismos colores. Entra al cuarto del hijo, quien dormido abraza la revista anunciada. En la tapa: *VAMOS ARGENTINA*.

Con parsimonia la toma deslizándola entre las manos y el cuerpo del hijo. Como un telón, al levantarse descubre la camiseta de la selección argentina con la que el hijo duerme. Sin despertarse se acomoda en la cama en su sueño tranquilo. Los gráficos concluyen: *argentinos*. E, inmediatamente, se completa esa sentencia: *Argentinos, bien argentinos*. (Youtube, 2011, a)

Hay algo de esta transmisión que se produce de hombre a hombre. Para ser bien *Argentino* y procesar las angustias identificatorias del joven, aparece necesaria la presencia de un padre. Quien ubica en un linaje, indica cuáles son los hábitos, cuáles las aficiones, lo que está permitido y lo que se encuentra vedado. Y todo sin que sea necesario que (este hombre) articule una sola palabra. Pero, en concordancia con las ideas de Bleichmar, el momento clave, la resolución de la peripecia ocurre cuando aparece un cuerpo a cuerpo, un tango bailado como en su posible origen, de hombre a hombre.

Una relación que no deberíamos significar como homosexual sino como parte de un proceso de desarrollo que en los hombres incluye *fantasmas de masculinización* —que en muchos casos se expresan tendidos hacia la búsqueda de incorporación de la virilidad a partir de la relación con otro hombre— como *fantasmas homosexuales*... *Un deseo de masculinización que abre, paradójicamente, el camino hacia una heterosexualidad posible* (Bleichmar, 2006, 19).

Paradoja que permite repensar algunas de las ansiedades desplegadas ante la homosexualidad.

SEGUNDA TANDA

Primer plano, un muchacho de pie pone un CD en la bandeja. Al lado de esta: vaso con cerveza. Al fondo, un plano más bajo, un grupo de muchachos sentados en torno a una mesa *ratona* conversan y beben cervezas.

En toma muy breve, vemos la mano de uno de ellos derramando sobre el vaso con hielo la bebida publicitada, una marca de fernet.

Uno, revista en mano, convoca la atención de los demás: *Che, muchachos, miren lo que dice acá.*

Miradas que prestan atención. *A ver... dice otro.*

Uno de cada diez hombres argentinos es gai.

Es corregido: *Gay, animal, gay.* Con un gesto que parece reafirmar la crítica y la sorpresa ante la pronunciación de la palabra.

Volvemos al plano original. De nuevo el joven que sigue parado frente al aparato de música, bebe su cerveza en aparente distancia de la conversación que mantienen atrás y abajo.

Las voces suenan más bajas, algo distantes, y repiten como un coro a distintos tiempos... *uno de cada diez.*

El lector lee de nuevo: *Uno de cada diez.*

Las voces continúan en un volumen reducido. La canción comienza a sonar: *Well, I talk about it. Talk about it, talk about it, talk about it.*

Cámara subjetiva sobre uno de ellos. Cara de preocupación. La voz se escucha en tono de pensamiento. *Uno, dos, tres.* La mirada recorre en el conteo cada uno de los presentes... *cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve... diez...* Llega a su propio cuerpo y se encuentra con las medias a rayas rosadas. Al disimulo la mano intenta alargar los pantalones para ocultarlas.

Otro. Gesto de tensión. *Cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez.* El brazo comienza a retirarse con lentitud y pretendida discreción del sillón o los hombros del amigo a su derecha. La mano queda en el aire y como sin saber qué hacer con ella acerca los dedos a su boca.

El siguiente, de nuevo vaso con cerveza. *Siete, ocho, nueve... yo diez!* *Upa!* Percibe sus piernas rápidamente descruzadas y separadas en forma ostensible mientras los brazos se apoyan en ellas.

Otro con cerveza. Pulsera en la muñeca. La mano se encarga de taparla.

Los tiempos se van haciendo más cortos y la cámara avanza sobre cada uno de los restantes multiplicando los gags. Se aplasta un jopo. Se esconde una cadena. Se sujeta un vaso de cerveza con firmeza abandonando una flexión de muñeca. Es retirado un arito de una oreja.

Vuelta al primer y original plano. El joven aún parado junto al equipo ahora lleva un vaso a la boca que tiene la bebida a vender. Se lleva el hielo a la boca y gira ostentando esa presencia entre sus labios. Los demás, en silencio, lo miran.

Con dicción entorpecida pero a la vez desafiante expresa: *¿Qué pasa?... ¿Les gusto?*

La placa final muestra la marca e intercala imágenes de vasos que evocan la bebida anunciada y la cerveza. El locutor expresa: *Fernet (marca), pero me pueden decir Fernet.* (Youtube, 2011, b)

No se trata solo de tener un pene sino de demostrar la potencia, la virilidad, y esto parece nunca ser alcanzado en forma totalmente satisfactoria. La necesidad de discriminarse de lo homosexual aparece como un importante factor ansiógeno. Algunas de las concepciones respecto a la homosexualidad que han estado presentes en prácticas y discursos psicoanalíticos no parecen haber permitido resolver estos conflictos. El discurso que asocia lo homosexual con lo perverso deja coagulado este conflicto de forma performativa. Bleichmar propone pensar lo perverso como la desobjetivación del otro más allá de la elección de objeto en particular.

¿Cómo podría recibir el niño el pene de un hombre que lo torne sexualmente potente si no fuera a partir de su incorporación? Incorporación introyectiva que deja a la masculinidad librada para siempre al fantasma paradójico de la homosexualidad (Bleichmar, 2006, 35).

En *Mi oído en su corazón* Kureishi le da un carácter autobiográfico a cuestiones que en *El buda de los suburbios* ya aparecían como ficción. Escritura de duelo, corte y necesidad de reparación ante la muerte del padre.

En *El buda* la imagen paterna aparece en términos de idealización erotizada.

Se mantenía tieso como un palo sobre su cabeza, en perfecto equilibrio. La barriga le colgaba y los huevos y la polla le abultaban en los calzoncillos.

Tenía los bíceps desarrollados y tensos y su respiración era acompasada. Al igual que tantos hindúes, papá era bajito, pero era también un hombre elegante y apuesto, de manos y modales delicados. A su lado, la mayoría de los ingleses parecían jirafas desmañadas. Era fuerte y de espaldas anchas, porque de joven había sido boxeador y un fanático entusiasta de los extensores de tórax. Estaba tan orgulloso de su tórax como nuestros vecinos de su cocina. Al primer rayo de sol, se quitaba la camiseta y se apresuraba a salir al jardín con su tumbona y el New Statesman del día. Le gustaba contarme que en la India solía afeitarse el pecho con regularidad, para que el vello le creciera con renovado vigor con el transcurso de los años. Por eso deduje que el pecho era lo único en lo que se había mostrado previsor (Kureishi, 1994, 10).

Mirada idealizada, imagen en la que se intuye un importante nivel de erotismo, de deseo. Para qué necesita a este padre, qué es lo que busca en él este personaje en este caso de ficción. ¿Hay algo tal vez de la demanda del contacto masculinizante, del intento de separación de la madre a partir del encuentro idealizado con un padre que adoctrina en el arte de la seducción seduciendo?

En *Mi oído* el relato nos ubica frente a límites de experiencias autobiográficas que resultan perturbadores en su lectura.

Mientras mi madre ocultaba su cuerpo —era algo privado—, a papá le encantaba que yo le tocara. No le interesaba demasiado mi cuerpo ni sus instintos alborotados, quien tenía que disfrutar de los placeres era él. Cuando se bañaba me llevaba consigo. En aquel minúsculo cuarto de baño, yo le lavaba la espalda, le frotaba la cabeza con aceite, me ponía de pie sobre su espalda, le daba masaje en las piernas y en los pies...: era una intimidad que yo adoraba, porque el niño se siente privilegiado al cumplir con la tarea que sabe que es la de la esposa, y el padre se convertía felizmente en la criatura adorada, mimada una y otra vez (Kureishi, 2005, 71-72).

El relato nos enfrenta con algo de lo unheimlich, lo ominoso, lo que aparece como demasiado explícito, demasiado intenso a la vez que demasiado familiar. ¿Qué significados habrá encontrado en el devenir de su historia a estos relatos? ¿Qué pasa cuando la búsqueda de la masculinidad en ese otro padre, vivido como hombre potente y poderoso se encuentra con experiencias que parecen no ser (solamente) fantaseadas sino parte de la historia de acontecimientos vitales? ¿Qué posibilidad de tramitar estas

experiencias de intensa estimulación corporal puede tener un niño? ¿Qué función adquiere este acto de escritura de sus experiencias?

El relato nos parece signado por un cierto exceso, por un abuso, una prohibición del goce intergeneracional transgredida, una falla en los límites que desde el adulto deberían existir para no exponer a un niño a estímulos que no estaría en condiciones de asimilar. Desde un intento de dejar capturado al niño en un vínculo dual que pretende que no quede espacio para la presencia de un otro.

...Mi padre no quería una mujer por la que tuviese que competir con otros hombres. Podía concentrarse en mí. Parecía que quisiera desempeñar todos los papeles: padre, madre, hermano, amante, amigo, dejando poco espacio para nadie más (Kureishi, 2005, 72).

Si lo pensamos desde el Edipo freudiano, ¿cómo pensamos esta particular ubicación del deseo? Y aún si tomamos la posición que preferimos de Judith Butler que lo piensa como solo *un nombre para la triangularización del deseo* (Butler, 2009), ¿qué lugar dejan estas vivencias para esa entrada de un tercero?

Volviendo a Bleichmar podríamos pensar estos relatos desde un límite en el cual el *carácter compulsivo de una acción a la cual no se puede rehusar y que cobra carácter de obligatoriedad más allá de que genere, en ciertos casos, la ilusión de ser efecto de un acto de voluntad* (Bleichmar, 2006, 59). Más allá del goce que parece acompañar la narración de estas experiencias se nos impone algo de abuso, de exceso de un adulto respecto al cuerpo del niño. La transgresión de una prohibición y la ubicación del niño como objeto en función del goce del adulto, desapareciendo como sujeto de deseos y de protección.

Qué significados le podemos encontrar para estos hechos, y cuáles habrá podido ir brindándole en el desarrollo de su vida es parte de la incógnita. Su libro recoge la necesidad de recuperar la imagen del padre allí donde no pudo demostrar su potencia, en la escritura. Paradojalmente, ese es el ámbito donde el hijo obtuvo notoriedad.

La propia escritura de estos hechos, y la inclusión del análisis como elemento vertebral en toda la narración nos permite pensar en cierto nivel de elaboración y de fracaso del intento de dejarlo encerrado en una forma de relación dual.

Pero no podemos sacar ninguna conclusión acerca de sus posteriores elecciones de objeto sexual. Lo cual según bien nos aporta Bleichmar no sería importante ya que:

Que esta presencia inquietante —del padre, en principio— devenga estructurante en una u otra dirección de la elección de objeto sexual depende de las vicisitudes y destinos de los movimientos constitutivos que la engarzan, efecto tanto de las alianzas edípicas originarias como de los traumatismos que el sujeto registra a lo largo de su constitución como sujeto sexuado (Bleichmar, 2006, 36).

Importa sí la posibilidad de exponer estas historias y el efecto que genera en nosotros el leerlas y lo que nos permite preguntarnos acerca del arduo proceso de producción de la masculinidad que es independiente de las elecciones de objeto, heterosexuales, homosexuales o del tipo que sean. Así como de los efectos del abuso y la transgresión de la prohibición del goce transgeneracional que, según la autora nos aporta, sería la verdadera ley fundamental de la cultura.

E importa fundamentalmente para nosotros la capacidad de escribir y poder leer textos como el que sigue y que nos parece la forma más adecuada de terminar esta producción:

Justo entonces quise escribir: mis recuerdos de papá se difuminan; no parecen importantes; me obsesionan menos. Pero no es verdad. Supongo que sueño con mi padre y otras figuras paternas al menos una vez por semana, incluida la noche pasada, en que los dos estábamos en nuestra casa de siempre revisando las vitrinas. Allí estaba él, como un fantasma, tan tangible como siempre. Ayer, mi hijo Carlo —practicando golpes de karate o charlando sobre baterías con su gorro de lana y su camiseta de fútbol— hablaba de cuando él fuera ya anciano. Mientras lo discutíamos comprendí que, naturalmente, para entonces yo llevaría muerto mucho tiempo, sería un fantasma, sin morir para él, obsesionándole, y quizás a sus hijos, de maneras que ninguno de los dos podía prever (Kureishi, 2005, 188-189). ♦

RESUMEN

Psicoanálisis, literatura y medios de comunicación son conjugados para pensar los devenires de lo masculino a partir del impulso cuestionador de Silvia Bleichmar y la obra de Hanif Kureishi.

Se jerarquiza el papel del psicoanálisis como forma de acceso al conocimiento. Y la necesidad de analizar ciertos enunciados que en forma anquilosada han servido para interpretar como homosexuales, fantasías que serían parte del proceso de construcción de la masculinidad. Deseos de masculinización a través de la relación con otro hombre como forma paradójica de acceso a la heterosexualidad.

No se trata solo de tener un pene sino de demostrar la potencia, la virilidad, y esto parece nunca ser alcanzado en forma totalmente satisfactoria. La necesidad de discriminarse de lo homosexual aparece como un importante factor ansiógeno. Algunas de las concepciones respecto a la homosexualidad que han estado presentes en prácticas y discursos psicoanalíticos no parecen haber permitido resolver estos conflictos.

Descriptor: MASCULINIDAD / IDENTIFICACIÓN / HOMOSEXUALIDAD / TRANSGRESIÓN

Autores-Tema: Bleichmar, Silvia

Personajes-Tema: Kureishi, Hanif

SUMMARY

Psychoanalysis, literature and mass media are combined to think about the evolution of masculinity from the questioning impulse of Silvia Bleichmar and the work of Hanif Kureishi.

The role of psychoanalysis as a way of access to knowledge is highlighted. And the necessity of analyzing some formulations that in an ankylosed way have served to interpret as homosexuals, certain fantasies that may appear as part of the process of manliness construction. Desires of masculinization through the relationship with another man come up with a paradoxical way of access to heterosexuality.

It is not only about having a penis, but showing the potency, the virility, and that never seems to be reached in a total satisfactory way.

The necessity of discriminating oneself from homosexuality appears as an important anxiogenic factor. Some of the conceptions about homosexuality that have been used in psychoanalytical practices and discourses do not seem to have permitted to resolve these conflicts.

Keywords: MASCULINITY / IDENTIFICATION / HOMOSEXUALITY / TRANSGRESSION

Authors-Subject: Bleichmar, Silvia

Characters-Subject: Kureishi, Hanif

BIBLIOGRAFÍA

- BLEICHMAR, S. *Paradojas de la sexualidad masculina*. Buenos Aires, Paidós, 2006.
- BUTLER, J. *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- KUREISHI, H. *El buda de los suburbios*. Barcelona, Anagrama, 1994.
- *Mi oído en su corazón*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- RODRÍGUEZ, M. G. Iguales y diferentes. Recuperado el 20 de Abril de 2011, de Página 12: <http://www.pagina12.com.ar/diario/laventana/26-166605-2011-04-20.html>. Recuperado el 20 de Abril de 2011.
- Spot Fernet Cinzano*. Uno de cada diez. <http://www.youtube.com/watch?v=8HI5AaHYmfw>. Recuperado el 01 de agosto de 2011.
- Spot Revista Olé. Herencia*. <http://www.youtube.com/watch?v=x1WMimoQoeQ>. Recuperado el 01 de agosto de 2011.

PANEL EROTISMO: AMBIGÜEDADES Y SIMETRÍAS

Lo que no debería suceder



MARGARITA MUSTO¹

Quiero agradecerles la invitación y pedirles condescendencia, como aprendimos de los grandes autores, si aparece algo caótico en la organización de mi discurso. En primer lugar, como actriz, aprendemos a expresarnos con palabras de otro; y como directora, el esfuerzo es porque aparezca algo de poesía en el espacio, para poder acercarnos al público venciendo resistencias, ayudando a colocarlos en esa atmósfera rara que es el teatro. Pero entonces no estoy acostumbrada a armar discursos coherentes. Vivo en el caos. Pero allá vamos.

Durante los meses de enero y febrero nos presentamos en la sala Zavala del Teatro Solís, con un espectáculo de difícil tratamiento. Blackbird, de David Harrower. Fue mi primera dirección profesional. Convoqué a un muy buen equipo de diseño y Levón (que fue el culpable de que yo me pusiera a dirigir) y Jimena Pérez, fueron los dos actores que me acompañaron en este viaje. Muy rara vez sentí algo tan fuerte frente al primer contacto con una obra. David Harrower, es escocés y nació en 1966. La escribió por encargo para el Festival de Edinburgo, y ya desde su estreno se pudo ver que generaba una conexión emocional muy fuerte con los espectadores. Eso se repitió en todos los lugares donde fue presentada. Por lo revulsivo del tema y por la fuerza dramática de la escritura.

1 Actriz y directora de teatro. Arismendi 1420/ 802 CP 11200. mmusto@adinet.com.uy

Harrower es asociado a una corriente de dramaturgos británicos, surgida en los 90, a la que llamaron «In your face» («En tu cara»). La expresión, que viene del periodismo deportivo, se aplica a algo agresivo, que te lo pasan por la cara. Lo definen como «un teatro que te agarra del pescuezo y te sacude las cosas frente a la cara hasta que entiendas». Te fuerza a verlas de cerca, invade tu espacio personal, cruza los límites normales. En los años 90, en Inglaterra, estos autores convocaron mucho público joven, el teatro se convirtió en un lugar «cool», donde se exponía sin pudores, sin temores, la complejidad, las partes más alejadas de la luz de los universos personales; se hablaba de la insatisfacción espiritual del hombre limitado por la política y la moral. Se apartaron de los temas «políticamente correctos» y se internaron en territorios más oscuros. Sarah Kane, que se suicidó a los 27 años, fue una de sus máximos exponentes. Por su vida y por su obra. Escribió un teatro crudo, muy poético, con personajes desesperados, profundamente heridos e incapaces de generar contactos humanos sin transgredir las normas. Si bien Harrower no llega a la crudeza de esta autora, por el abordaje a ciertos temas es evidente que pertenece a esa generación o a esa tradición. En sus antecedentes, tiene una obra «Cuchillos en gallinas», que ha sido representada en todo el mundo, donde el lenguaje va siendo protagonista de la historia. En esta obra, también hace un uso de la palabra muy preciso, muy conciso. Cercano a la música, a la poesía. Frases entrecortadas, balbuceos, vacilaciones, silencios, que van creando el misterio de los mundos interiores. Expone la dificultad de expresarnos y el conflicto con la palabra que no alcanza o traiciona. Es un uso de la palabra muy parecido al de la vida y no al del teatro. Esa forma de escritura muestra con absoluta claridad el estado interno, mental, emocional, en el que se encuentran los personajes. Esto fue lo que nos sedujo en primer lugar y nos animó a zambullirnos en el trabajo.

La obra explora la historia de lo que llamamos «abuso sexual». Un hecho de la realidad disparó en Harrower una serie de pensamientos e imágenes que dieron como resultado esta obra. Hace pocos años un ex marine, un hombre de más de treinta años, viviendo en EEUU conoció por internet en un sitio de animales domésticos a una chica escocesa de 12. Se enamoraron e hicieron planes para irse juntos. La niña se fugó de

su casa, se encontraron en un aeropuerto de Glasgow, y se fueron de viaje por Europa. Fue un escándalo; con consecuencias penales, por supuesto. Ellos decían que estaban enamorados. La obra no cuenta esa historia, pero cuenta la historia de un abuso.

Estábamos frente a un tema urticante... de muy difícil tratamiento. A todos nos choca horriblemente y nos desagrada oír hablar del deseo sexual colocado en un niño. Solamente a través de la belleza que nos pueda dar una obra de arte tal vez podamos soportarlo. Tal vez, solo tal vez. Teníamos que intentarlo. James Baldwin decía «que el cometido del arte es destapar las preguntas que se ocultan detrás de las respuestas». Ya sabemos cómo reacciona y responde la sociedad frente a estos casos. Reacciona de dos formas igualmente duras: pone a funcionar los sistemas judiciales y hace pesar el juicio moral del entorno social sobre quienes se atrevieron a pasar los límites. «Y está bien», dice Harrower, «tenemos que protegernos y proteger a los niños. Esas cosas no deberían suceder. Pero para mí no era interesante seguir con el debate moralizador, reafirmar lo que la gente cree. Ya sabemos que es una relación equivocada desde el punto de vista de la moralidad, pero como no somos jueces, lo que queremos es poner a los protagonistas uno frente a otro y que se digan todo lo que tienen para decir». Ellos son los únicos que pueden hacerlo, porque saben lo que les pasó. Harrower con enorme intensidad y lucidez nos abre el camino en los paisajes del alma de estos personajes, increíblemente verosímiles, durante y después de ese hecho que les cambió la vida.

El autor cuenta que su primer intento cuando se sentó a escribir esta historia que lo obsesionaba fue ubicarla en el tiempo en que el abuso sucede, pero luego descubrió que hacerlos reencontrarse de adultos le permitía exponer lo que pasó con ellos, y lo que la sociedad hizo de sus vidas después de ese acontecimiento que los marcó para siempre.



En una semioscuridad se oyen pasos agitados, una puerta se abre, distinguimos dos figuras que entran, uno de ellos prenden las luces y estamos en un depósito desordenado y sucio. Un hombre y una mujer parados frente a frente. No hablan, se miran; el silencio se hace largo, la respiración delata

la tensión física de esos cuerpos, ¿qué está pasando? Por fin ella rompe el silencio y ataca casi irónica: «Un shock...», sonríe... Él la sigue mirando y tarda en contestar, al fin dice: «Claro... Sí... Ahora...» Y camina hacia la puerta a ver si alguien los siguió hasta ahí, pero se detiene en la mitad de la acción, vacilante, y vuelve a mirarla. Más silencio.

De esa forma nos presenta Harrower a Ray y a Una, los protagonistas de esta historia, en un salón multiuso lleno de restos de mugre, que opera como metáfora de la vida de ese hombre. Ray tiene ahora 56 años y Una 27. Ellos van a confrontar en tiempo real las distintas versiones de la memoria de lo que le pasó a cada uno, la historia que se construyó (en nuestra puesta en escena pusimos un reloj de pared de cara a los espectadores marcando la hora real). El acontecimiento fue hace 15 años, cuando ella tenía 12 y él 41. Él era un hombre con un buen trabajo, una vida ordenada, atractivo, elegante en la forma de vestir; y ella una niña mimada. El padre un día de verano invita a los vecinos a comer un asado. Entre los invitados está Ray, que duda en ir, pero sintió a través de la ventana abierta el olor del asado y se tiente. Durante la reunión en la que él no conoce a nadie, se acerca a esa niña, que ese día estaba sola y enojada con el mundo porque se había peleado con su mejor amiga. Pero Ray se le acerca y ella sí acepta charlar con él. Es el inicio de una pasión equivocada que van a pagar durante toda la vida. La obra nos cuenta cómo se fue desarrollando esa pasión que dura unos meses hasta que en el invierno planean escaparse juntos, van a un balneario cercano al lugar de donde sale un ferry que planean tomar para irse, él alquila una pieza en un hotel donde por primera y única vez tienen relaciones. Él dice que va a comprar cigarrillos, ella se duerme, pierde la noción del tiempo, cuando se despierta él todavía no volvió y ella va a buscarlo. Se produce el desencuentro que termina con él en la cárcel acusado de violación y ella estigmatizada por su conducta. La obra nos muestra entonces qué es lo que quedó de ellos: él trabaja en ese lugar que odia, su aspecto cambió totalmente, habla en voz baja, todo en él delata que quiere pasar desapercibido. Ella es una mujer desafiante y emocionalmente inestable, peligrosa.

Una lo vio de casualidad en una foto en una revista, donde él aparece en su lugar de trabajo y a pesar de que el nombre debajo de la foto era otro, ella supo inmediatamente que era él. Y como el Blackbird de la canción

de los Beatles, Una levanta sus alas rotas y vuela al encuentro de Ray, ese momento que esperó toda su vida. ¿A qué va? es una de las preguntas más rebeldes que se nos planteó durante los ensayos. Aparentemente está determinada a arrasarlo física y moralmente por haberla abandonado, pero las respuestas no tienen una sola cara en esta historia y también la vamos a ver desesperada por volver a tenerlo.

Stanislavski el gran estudioso del arte del actor, retomando a Pushkin, definía nuestro trabajo como «mostrar la verdad de las pasiones bajo circunstancias ficticias». El actor tiene entonces, que abrir su psiquis y su cuerpo para pasar por la experiencia por la que pasa el personaje. Es la única forma de comprender: abrírnos para colocarnos en sus circunstancias y definir desde ahí cuáles son las motivaciones, las necesidades que mueven a esos seres. Para nosotros, poner los pies en este territorio tan temido fue un trabajo que nos obligó a hacer un fuerte ejercicio de comprensión, exigió derribar resistencias y prejuicios, y a veces aceptar pasar por recuerdos dolorosos.

El punto de partida, la premisa para el trabajo de cada uno fue: para el actor colocarse en el paisaje de su escena más temida. Para ella, en su escena más deseada. Lo más deseado y lo más temido fue un disparador que nos permitió entrar a vibrar en sintonía con la experiencia. Él aparece ofuscado por el terror que le produce la presencia de ella, durante una gran parte de la obra él quiere que se vaya, no quiere verla, no tiene nada para decirle, dice que lo que pasó entre ellos es «el error más grande de su vida» y «no debería haber pasado nunca». Ella lo interpela casi como un torturador. Quiere terminar de armar su historia, saber quién es él en realidad, si se acostó con otras niñas, cuál fue la naturaleza del vínculo que los unió. Para conseguir esa información la vemos paseando por todos los estados, desde la vulnerabilidad de la niña hasta la fuerza de una furia vengadora. Él va a negar la acusación de pedófilo, y dice que esa fue la única vez que se sintió atraído por una niña. Una se le presenta como una amenaza que pone en peligro todo lo que él pudo ir reconstruyendo después de la salida de la cárcel, —donde fue tratado como se trata a los violadores— tiene una nueva vida, bajo un nombre cambiado, empezó una pareja hace siete años y necesita conservar ese trabajo mediocre que odia. Para poder construir todo eso Ray tuvo que olvidar. Ella no soporta ser olvidada.

Entre las necesidades más vitales de Una está el saber cuáles eran los sentimientos de Ray hacia ella. Entonces vuelve a atacarlo acusándolo a él de no haber parado todo como correspondía al más adulto y describe su enamoramiento hacia él mostrándolo como algo ingenuo y completamente infantil. Él niega esa imagen que ella se construyó y, acorralado física y psíquicamente se defiende contando la naturaleza de su obsesión amorosa por ella.

Uno de los aspectos que más nos comprometió durante los ensayos y quisimos hacer especial hincapié es cómo trataron a Una una vez que se descubre todo. En un largo monólogo ella cuenta su versión de lo que pasó en el balneario y lo que pasó cuando volvió a casa de sus padres. Se plantea una pregunta central: ¿dónde nació el mayor daño psicológico que padece Una?

Escuché el reloj dando las 12./ No llegabas./ Y estaba sola./ Se me acercó una mujer/ me habló./ Me habían visto y cruzaron./ Un hombre y una mujer paseando un perro./ Me preguntaron qué estaba haciendo./ ¿Dónde vivía?/ ¿Quién estaba conmigo?/ Fui con ellos hasta su casa./ Me dieron mantas y llamaron a mis padres./ Me acosté en el sofá y la escuché hablando con mi madre./ Estaba con la policía./ Me sentí tan mal./ Quería morirme./ No te iba a volver a ver nunca más./ Tenía que enfrentar a todos/ a cada uno/ a todos./ Te protegí./ Te defendí./ Me mantuve,/ me mantuve fiel./ Le dije a la policía que no me habías tocado./ No habías hecho nada./ Era yo que/ me había escapado./ Quería escaparme de mis padres, de mi casa, de mi escuela./ Y vos solamente/ Me habías permitido subir a tu auto nada más./ Me ayudaste a escapar/ Te había pedido, te había suplicado./ Me habías llevado hasta ahí y te habías ido./ No sabías nada./ Quisieron hacerme análisis./ Tomar muestras de adentro mío./ Médicos, policías./ Me negué./ Nadie me iba a tocar./ Grité, chillé./ No habías hecho nada./ Nada/ Así podías/ Yo quería/ Quería que volvieras./ Yo/ Me doparon./ Me sujetaron y me dieron una inyección./ Me abrieron las piernas y me sacaron/ sacaron tu esperma./ Evidencia./ Me preguntaban que me habías hecho./ Me lo dijeron ellos porque yo no les contestaba./ Vos solamente querías una cosa./ Por eso habías desaparecido./ Habías conseguido lo que querías. Mi madre, mi madre a los gritos./ Ella/ La policía, la/ una mujer psiquiatra/

que hablaba/ siempre hablaba tan bajito./ Los adultos mienten./ Quieren conseguir cosas de la gente y mienten para conseguirlas y/ y no se dan/ ni siquiera se dan cuenta de que están mintiendo./ Ni ellos mismos lo saben./ A veces ni podía oírla./ Le tenía que pedir que/ repitiera/ repitiera lo que me había dicho./ ¿Yo sabía lo que había hecho?/ ¿Sabía que iba a lastimar a otra gente?/ A la gente que me quería./ ¿quería, quería lastimarlos?/ Y/ Días, días./ ¿Qué me habías dicho?/ ¿Qué me habías prometido?/ ¿Qué palabras,/ Qué palabras había usado?/ Y en el juicio me senté en aquel otro cuarto y hablé/ lloré./ Tenés que haberme oído./ Lloré más de lo que hablé. Y entonces/ entonces hablé demasiado, yo/ los abogados estaban furiosos conmigo./ No era lo que ellos querían./ Yo no podía evitarlo/ Eras vos./ Estabas ahí en el juicio y yo no lograba verte/ entonces me puse a gritar./ Quería que supieras./ Me habías dejado sola/ Sangrando./ Me dejaste/ Me dejaste enamorada./ Cuando vinieron a casa al final/ A la casa./ Mis padres/ No a nuestra casa./ A la casa de mis parientes./ Estaba en el cuarto, esperando./ No decían nada./ No se movían./ Me senté a esperar./ No entraron al cuarto./ Pensé que de repente habías podido salvarte, zafar./ Te habían dejado libre./ Podías volver a vivir al lado de casa./ Hasta que papá/ más tarde/ me dijo seis años./ Me desperté de noche y mi madre estaba ahí Inclinandose sobre mí./ Gritando que eran *ellos* los que habían sido juzgados/ Que era ella la que había estado en el banquillo/ Y papá la tuvo que sacar del cuarto./ Tuvo que arrastrarla./ Y/ El juez./ Lo que había dicho de mí./ Te acordarás./ Que tenía/ deseos/ sospechosamente/ sospechosamente adultos./ Cuando mamá me dijo eso no tenía idea de lo que quería decir/ Y nosotros nunca nos mudamos/ Querían/ avergonzarme/ castigarme/ para que me señalaran/ y me agredieran en la calle/ o la psiquiatra les dijo que era mejor no cambiar/ por una cuestión de continuidad/ Odio la vida que tuve/ Eso no podías saberlo/ Quería que lo supieras/ Sabía que te ibas a olvidar de mí.

En este monólogo se mezcla todo, los reproches por su abandono con la narración del infierno por la que la hicieron pasar. Fue uno de los momentos que más trabajo nos dio, porque no queríamos que la actriz subrayara, ni ilustrara el dolor de Una. Había que buscar una actuación desnuda de efectos teatrales.

Por lo que hemos investigado y por cuentos de gente que se nos acercó después de las funciones, sabemos que increíblemente la maquinaria de defensa de la víctima puede llegar a ser tan brutal, que termina operando como castigo.

Pero Ray no la abandonó, él volvió a buscarla, una cadena de hechos desafortunados hizo que no se encontraran. Se enteró por la radio que la niña fue hallada y que la policía lo está buscando. Entonces va hasta una cabina de teléfono, llama a la policía, y espera que lo vengán a buscar. «Cuando llegaron estaba en el piso de la cabina, abrazado a mis rodillas, Llorando como un condenado. Porque te había perdido. No, no te había protegido. Me hace sentir mejor el haber vuelto. Me hace sentir mejor. No sé quién era yo en aquel momento. Pero eso me hace sentir mejor». El abogado lo exhortó a que dijera en el juicio que se había ido para no volver, porque eso demostraría que se daba cuenta de la gravedad de lo que había hecho. Y eso fue lo que creyó Una, durante quince años, que había sido abandonada. Él dice que le escribió cartas contándole la verdad. Pero esas cartas fueron interceptadas por los padres de ella y nunca le llegaron.

Sobre el final de la obra, aparece la posibilidad de un contacto humano entre los dos. Entre las dos versiones se posibilita una construcción diferente. Después de pasar por momentos que van desde la violencia física hasta el acercamiento sexual que busca Una, Ray rompe su estructura defensiva y llega a reconocer, que piensa en ella. «Pensé en vos. Todavía pienso», confiesa con dolor. Eso puede cambiar el rumbo de la vida de Una, su inicio sexual fue con una historia de amor y no con un abuso. No fue abandonada.

Pero Harrower no nos da respiro, sobre el final de la obra, cuando las cosas parecen querer acomodarse, y los espectadores empiezan a creer en la inocencia de Ray, aparece una niña que viene a buscarlo, la hijastra de doce años, interpretada en nuestra versión por Antonella Aquistapace, que parece tener una relación de mucha confianza con él. Esta aparición vuelve a desestabilizar profundamente a Una, que retoma su duda sobre él y con ella los espectadores, que pueden optar por volver a poner en funcionamiento todo el peso de su juicio moral, y la condena. Entonces Ray nunca logrará librarse del estigma.

Harrower declara que necesita escribir obras que dejen intactos algunos misterios, y preguntas sin contestar y que eso es lo que pasa con

Blackbird. No sabemos qué pasará con Una después de este encuentro. Lo que sí sabemos es que los espectadores escucharon y supieron más de lo que ella es capaz de escuchar y recibir en ese momento. Porque su escucha es agresiva y desde sus heridas.

Acá, ya sobre el final me voy a permitir una breve digresión, que también nos apareció sobre el final de los ensayos y nos hizo reír a todos. Y es el abismo que nos separa a los géneros. Nos dimos cuenta que la obra también lo expone: no es raro para nadie ver a una mujer que después de mucha lucha decide ir a enfrentar a un hombre, le abre su alma, le cuenta lo que siente, llora, grita, patalea, reclama, para que al final, después de horas él diga un parco «bueno, sí. Pensé en vos, todavía pienso». Una antropóloga dice que eso pasa porque las mujeres sabemos hablar y los hombres todavía no aprendieron. Otro acierto del autor. ♦

RESUMEN

La autora transmite su experiencia como directora teatral para la puesta en escena de la obra *Blackbird*, del dramaturgo D. Harrower. Se trata de un texto basado en la crónica policial que despliega la complejidad del tema de la relación asimétrica entre los adultos y los niños y niñas que salen de la niñez hacia la pubertad. La intimidad hecha de seducción, atracción y enamoramiento encierra el «no debería suceder» frente a «lo que siempre» puede suceder. Para ello la ley penal y el titular periodístico usan la denominación genérica «abuso sexual». El trabajo con el texto y la dirección de autores desarma la tranquilizadora categoría de víctima-victimario abriendo el interrogante respecto a qué constituye lo traumático en la experiencia vivida por la protagonista.

Descriptor: ABUSO SEXUAL

Obras-Tema: *Blackbird*. Harrower, David.

SUMMARY

Musto transmits her experience when she directed D. Harrower's *Blackbird*. It is a text based upon police records that deploys the asymmetrical relationship between adults and boys and girls leaving behind childhood and entering adolescence. There is a kind of intimacy, made up of seduction, attraction and love that enclose «this should not happen» in contrast to «what always may happen». Penal law and the newspaper front page use the term «sexual abuse». This paper disables the reassuring categories of perpetrator and victim opening a question mark in regard to what is traumatic in the protagonist's experience.

Keywords: SEXUAL ABUSE

Works-Subject: *Blackbird*. Harrower, David.

PANEL EROTISMO: AMBIGÜEDADES Y SIMETRÍAS

La apropiación de la belleza



GLADYS FRANCO¹

En noviembre de 1970, el escritor japonés Yukio Mishima realizó un suicidio ritual (*seppuku*) para el que venía preparándose desde hacía mucho tiempo. Dejó una generosa obra literaria que incluye novelas, cuentos, dramaturgia, guiones cinematográficos y folletines² para revistas populares; fue candidato al Premio Nobel. El dramático final incentivó la curiosidad en torno a un escritor excepcional; curiosidad por su obra y por las circunstancias de su vida, aspectos que en varios puntos ofrecen una inquietante correspondencia.

Antes de los veinticinco años publicó una novela autobiográfica extraordinaria: «Confesiones de una máscara» (1949) posiblemente una de las novelas japonesas más difundidas en occidente y un libro de culto en Japón. Entre las obras tempranas de Y. Mishima se cuentan entre otras «El color prohibido» —que no fue traducida al español hasta el 2009—, «El marino que perdió la gracia del mar» y «Muerte en el estío y otros cuentos», volumen que incluye el relato «Patriotismo», escrito en 1960. (Su tetralogía «El mar de la fertilidad»³ que fue traducida a varios idiomas inmediatamente luego de la muerte del autor, alcanzó en los años setenta una gran

1 Miembro Titular de APU. Libertad 2914. laletraescrita@gmail.com

2 Esa producción «de segundo nivel» es comentada en las biografías, no ha sido traducida.

3 La tetralogía «El mar de la fertilidad» está integrada por: «Nieve de primavera», «Caballos desbocados», «El templo del alba» y «La corrupción de un ángel».

difusión en occidente). El cuento «Patriotismo» relata las circunstancias en que un soldado imperial, desgarrado por el enfrentamiento con un grupo de compañeros amotinados, decide ejecutar un suicidio ritual, contando para ello con la colaboración de su joven esposa. Mishima también escribió el guión, interpretó el papel del soldado suicida y dirigió la filmación de «Patriotismo» en 1960. Su estreno en occidente se produjo en un festival en Francia en 1966, con el título «El rito del amor y de la muerte».

En «Confesiones de una máscara», el autor narra en primera persona la peripecia del acceso a la adultez y el tormentoso descubrimiento de su inclinación homosexual a través de la recreación de sus recuerdos de infancia y adolescencia. Hitos señalados como fuego sobre la carne van marcando la ruta del deseo en un niño que se conmueve con los vestidos y maquillajes femeninos y tiembla ante la visión de hombres rudos, en un aleteo de emoción que hasta la pubertad, en contacto con un compañero de clase fuerte y pendenciero, no sabrá identificar como amor.

«El color prohibido»⁴ de 1951, una novela irregular y compleja, muy diferente a «Confesiones», aborda el tema del amor homosexual a través del personaje de Yuichi, presentado como un joven de extraordinaria belleza, casado con la joven Yasuko y protagonista de numerosos encuentros sexuales con otros hombres donde se juega la autenticidad de su deseo; Yuichi contrajo matrimonio con Yasuko porque su madre, aquejada de una extraña enfermedad y ante la amenaza de una muerte próxima, manifestó el deseo de verlo casado. Yukio Mishima se casó a los 33 años (en 1958) «para que su madre, a la que se creía erróneamente cancerosa, no tuviese el pesar de morir sin ver asegurada la continuidad del linaje»⁵ —dice M. Yourcenar en su ensayo «Mishima o la visión del vacío». Las circunstancias del matrimonio del escritor aparecen anticipadas en la ficción hasta límites extraños (esa falsa enfermedad mortal de las madres...).

«El color prohibido» es una novela de postguerra, ambientada en un Japón vencido que confraterniza con y se somete a las fuerzas de ocupación

4 Yukio Mishima: *El color prohibido*. Madrid, Alianza, 2009.

5 M. Yourcenar: *Mishima o la visión del vacío*, pág. 18.

extranjerías, donde personajes tomados por la violencia de deseos eróticos y vengativos se mueven furtivamente en bares nocturnos y fiestas excesivas, centrados en sus dramas subjetivos, con una aparente indiferencia por la situación política, en una atmósfera que el propio Mishima —en carta a Yasunari Kawabata— calificó de «decadente».⁶

La confrontación cultural entre Oriente y Occidente marcó la vida y la obra de Mishima como dos polos de atracción: por una parte enmarcó su muerte en un grito de defensa de las tradiciones japonesas amenazadas por la progresiva e inexorable occidentalización, pero, simultáneamente, el escritor hizo, en su vida personal, explícita adhesión a las modas y costumbres que llegaban de Europa y Estados Unidos. Se ha tendido a señalar esa particularidad como conflicto definitorio de la decisión suicida de Mishima; sin embargo es necesario destacar la armonía que encuentra en su obra la admiración por occidente y por la cultura tradicional japonesa; su producción se destaca tanto en el trabajo de adaptación de los clásicos occidentales como en la escritura y puesta en escena de obras correspondientes al kabuki y al teatro NO. Tal vez el conflicto cultural, como punta de iceberg explícito en su mensaje de despedida, opacó la visibilidad de otras líneas de conflicto poderosas como pueden haber sido la tramitación psíquica de la bisexualidad (trama que muestra acuciante complejidad tanto en «Confesiones» —relato biográfico— como en «El color prohibido» —ficción) y la angustia por la inexorable pérdida de la juventud, angustia manifiesta a lo largo de la obra, rastreada en su correspondencia, deducible de sus actos.

En «El color prohibido» hay dos personajes centrales: el viejo escritor Shunsuké, de quien se resalta la fealdad —como causa de que las mujeres lo engañen y abandonen y como justificativo de su amargura y espíritu vengativo— y Yuichi, el joven que se convertirá en instrumento de las venganzas de Shunsuké. Shunsuké es un hombre feo y ya anciano (65 años, edad que Mishima no llegará a contar) en tanto Yuichi —dice el autor—:

6 *Correspondencia*, pág. 93. Carta del 10 de marzo de 1953.

«Era un joven de sorprendente belleza» (...) «a (su) hermosura contribuían las cejas delgadas y vivaces, los ojos profundos y melancólicos, la frescura de los labios más bien carnosos. La línea perfecta de la nariz y las recias mejillas daban a su rostro el aire de un animal que aún no conoce más que la nobleza y el hambre»⁷.

Sin embargo, aparentemente Yuichi no reconoce su belleza hasta que Shunsuké la destaca. En un capítulo central en el curso del cual Shunsuké expone a Yuichi sus planes de venganza y el papel que le tocará jugar en ellos, el texto expresa ese proceso de apropiación de la imagen construida en los ojos del otro y da un lugar relevante al efecto de la palabra. En el transcurso del encuentro, mientras escucha a Shunsuké, se produce en Yuichi una transformación:

«Yuichi estaba sumido en la contemplación del rostro de un hombre joven y bello que le miraba desde el espejo (...) los ojos profundos y melancólicos, bajo las espesas cejas, se clavaban en él. (...) Yuichi saboreó el misterio de semejante hermosura. Aquel rostro lleno de energía juvenil, de rasgos viriles tallados en un bronce que era la misma belleza de su desgracia, era el suyo. Hasta entonces, Yuichi se había sentido poco inclinado a admitir su propia belleza, embargado de vivo deseo por la belleza de los muchachos a los que amaba. De acuerdo con la psicología de los hombres en general, se prohibía a sí mismo considerarse bello. Pero ahora que había escuchado la ferviente alabanza del viejo, **ese veneno artístico, el potente veneno de sus palabras**⁸ levantó la prohibición que durante tanto tiempo había pesado sobre él y entonces se permitió sentirse bello. Se vio por primera vez en la plenitud de su belleza. En el espejito redondo apareció el rostro de un joven desconocido de gran hermosura, cuyos viriles labios, al sonreír de una manera involuntaria, revelaban los blancos dientes.»⁹

7 *El color prohibido*, pág. 36-37.

8 Las negritas son destaques del autor.

9 *Ibíd.*, pág. 55.

Me parece pertinente resaltar esta espiral de transformación que se da en Yuichi y que culmina en la apropiación de la belleza como efecto de poder que le es concedido a través de «el veneno de las palabras»: El personaje que habla es Shunsuké, el escritor. Shunsuké representa el futuro que Mishima rehusó conocer: la decadencia física, la pérdida de los atributos del deseo cultivados a lo largo de su vida. Sabemos que él fue un niño y un jovencito físicamente débil, esmirriado, que trabajó su cuerpo con tenacidad para desarrollar la musculatura, hasta lograr el aspecto que se puede apreciar en sus fotografías artísticas (que lo representan encarnando diversos personajes —algunas corresponden a films en los que actuó— y entre las que merece destaque aquella en que reproduce la posición y actitud expresiva del San Sebastián de Guido Reni¹⁰).

En «La corrupción de un ángel» (último libro de la tetralogía «El mar de la fertilidad») se encuentra la confrontación entre la juventud representada por el personaje Toru y la vejez representada por Honda (personaje de la tetralogía que en esta novela ya es un anciano) que en sus meditaciones es portavoz de motivos y justificaciones del suicidio. Dice Honda:

«... algunos se hallan dotados de la facultad de detener el tiempo en el pináculo. Sé que es cierto porque he visto ejemplos con mis propios ojos.

¡Qué poder, qué poesía, qué bendición! Ser capaz de detenerlo justo cuando llega ante la vista la radiante blancura del pináculo. (...) Justo un poco más y el tiempo se hallará en la cumbre y sin pausa comenzará a descender. (...)

Una perpetua belleza física. Esa es la prerrogativa especial de quienes detienen el tiempo. Justo antes del pináculo, en donde es preciso parar el tiempo se halla el pináculo de la belleza física.

Una belleza clara y brillante, en el conocimiento de que la radiante blancura del pináculo se halla precisamente un poco más allá. Y una infortunada pureza. En ese momento la belleza de un hombre y la belleza de un antilope se encuentran en maravillosa correspondencia. Alzando orgulloso sus cuernos,

10 El San Sebastián de Guido Reni tiene un lugar capital en «Confesiones de una máscara» como imagen que ejerce sobre el personaje una poderosa atracción sexual.

*levantando con ligereza la pezuña de la pata moteada de blanco (...). Rebo-
sante del orgullo del adiós, coronado con las blancas nieves de la montaña»¹¹.*

Las últimas páginas de «La corrupción de un ángel» fueron escritas en los días previos al *seppuku*. Mishima tenía cuarenta y cinco años, estaba «en el pináculo» de su producción literaria, aún era relativamente joven pero ya no estaba en el pináculo de la belleza física, como posiblemente sí lo estaba su lugarteniente Mazakatzu Morita, de 23 años —presuntamente su amante— encargado de asistirlo en el *seppuku*. Podría decirse que la planificación y ejecución de la ceremonia de la muerte gozó de una «infortunada pureza» al menos hasta donde él pudo verla. Las cosas se desviaron un poco una vez que clavó la *katana* en su vientre, la cabeza no mantuvo el ángulo adecuado, la mano de su ayudante temblaba demasiado y la decapitación no se efectuó de un solo limpio y puro golpe sino que debió ser finalizada por otro de sus lugartenientes.

Yukio Mishima había formado una milicia privada —(Tate No Kai: Sociedad del Escudo) que tuvo un papel determinante en la ceremonia del *seppuku*— cuatro jóvenes estudiantes que fueron sus discípulos en la dimensión que le cupo como hombre político le acompañaron en la preparación y ejecución del ritual.

Mishima fue un hombre que tuvo como libro de cabecera el «Hagakure» o «Libro de los samurais», un manual de servidumbre medieval, instructivo del arte del suicidio, difundido durante el entrenamiento de los kamikazes y que estuvo —previamente— prohibido durante 300 años en Japón. Dice con claridad:

«El camino de los Samurai es la muerte. Cuando debe elegir entre la vida y la muerte el Samurai elige la muerte. No es tan difícil como parece, hay que tomar la decisión y actuar.» (...) «Fortaleciendo la resolución de morir en batalla. Volviéndose deliberadamente un hombre muerto; ocupándose

11 *La corrupción de un ángel*, pág. 100.

constantemente de los asuntos marciales, jamás habrá de avergonzarse.»¹² Efectos de ese discurso de guerrero, de soldado o de fanático, aparece en ocasiones en la obra de Mishima. Se puede seguir el rastro de la atracción de una escena sangrienta desde muy temprano, por ejemplo en el relato de una tarde de juegos de guerra en «Confesiones de una máscara»: «*Me apreté el corazón con una mano y me desplomé flácido en medio de la sala. ¿Qué pasa...? Preguntaron las niñas (...) Estoy muriendo en el campo de batalla —contesté sin abrir los ojos ni mover la mano—. Estaba fascinado por la visión de mi propio cuerpo tendido allí, retorcido y caído. Había un deleite inefable en haber sido alcanzado y estar a punto de morir.»*

En una carta del 4 de agosto de 1969, carta de felicitación a Kawabata luego de la lectura de «El bello Japón y yo» (discurso que Kawabata leyera en ocasión de recibir el Premio Nobel de Literatura) Mishima elogia el inicio de la conferencia, presume que el escritor habrá cautivado al público y le dice:

«Recuerdo esa pintura que hace Proust de una cocina, usted recuerda: el pasaje en que describe con los menores detalles un cuchillo cuya parte expuesta a los rayos del sol tiene el aspecto cambiante del terciopelo, o incluso de las gotas de rocío que, con sus tintes irisados, parecen fundirse en el aire. Al mismo tiempo me parece interesante comprobar que usted, Kawabata, el autor de País de nieve, esté también relacionado con una forma de belleza luminosa, como si recordara la agudeza y el brillo de su juventud.»¹³

Este pequeño texto es representativo de la sensibilidad de Mishima. Su elogio pasa tanto por el reflejo del sol en el acero del cuchillo como por el tinte irisado en la gota de rocío; su emoción se enlaza a una estética de la belleza que se asocia de modo absoluto con la juventud y se liga con un anhelo de muerte que parece corresponderse con un deseo de perduración en la fugaz eternidad de un momento sublime. El elogio a Kawabata toca

12 *Hagakure*, pág. 36.

13 *Correspondencia*, pág. 193.

también, además de la apreciación objetiva de un texto memorable, el feliz encuentro con el otro que refleja el ideal propio: *una forma de belleza luminosa*.

El «Hagakure» no es un libro bello, es un manual de instrucciones para la muerte. Mishima no se limitó a seguir las indicaciones del manual sino que invistió los preparativos con los atuendos de perfección que reservaba para sus mejores obras. Buscó la plenitud en la perfección del acto y logró una infortunada pureza que llenó de horror las páginas de los diarios. Con la inútil lucidez del moribundo dicen que sus últimas palabras fueron «creo que no me han entendido bien».

Sin embargo, su madre, una figura algo sombría en las biografías, parece haberlo comprendido. Una anécdota dice que cuando algunos amigos acudieron a su casa, con flores, a dar el pésame el día del suicidio, ella les dijo: *«no debíais haberlas traído de luto. Hoy es el día más feliz en la vida de mi hijo»*.¹⁴ ♦

14 Juan Antonio Vallejo-Nágera, pág. 163.

RESUMEN

El texto se apoya en algunos fragmentos de la obra literaria del escritor japonés Yukio Mishima para establecer correspondencias entre algunos elementos de la ficción y acontecimientos de la vida del autor. Los conflictos centrales del escritor, mostrados en la obra autobiográfica y resaltados por sus biógrafos, encuentran una trascendencia transformadora en una creación de alto valor estético.

Descriptores: NARCISISMO / SUICIDIO / BISEXUALIDAD / MIRADA

Autores-Tema: Yukio Mishima

SUMMARY

This text is sustained by some fragments of the literary work of the Japanese writer Yukio Mishima, in order to establish correspondences among elements of the fiction and events of the life of the author. The most important conflicts of the author, shown at his autobiographical work and highlighted by his biographers, find a transcendence in a creation of great esthetical value.

Keywords: NARCISSISM / SUICIDE / BISEXUALITY / GAZE /

Authors-Subject: Yukio Mishima

BIBLIOGRAFÍA

- KAWABATA, Y. *Mishima, Yukio. Correspondencia (1945-1970)*. Buenos Aires, Emecé, 2003.
- *El bello Japón y yo*. Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires, 1987.
- MISHIMA, Y. *Confesiones de una máscara*. Buenos Aires, Fausto, 1978.
- *El color prohibido*. Madrid, Alianza, 2009.
- *La corrupción de un ángel*. Barcelona, Luis de Caralt, 1985.
- *Muerte en el estío y otros cuentos*. Caracas, Monte Ávila, 1969.
- TSUNETOMO, Y. *Hagakure. El libro de los samurais*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1991.
- VALLEJO-NÁJERA, J. A. *Mishima o el placer de morir*. Buenos Aires, Planeta, 1987.
- YOURCENAR, M. *Mishima o la visión del vacío*. Barcelona, Seix Barral, 1985.

PANEL POÉTICAS Y BIOGRAFÍAS

De poéticas y biografías: Correspondencias psicoanalíticas¹



MARTA LABRAGA DE MIRZA²

¿Qué correspondencias nos abren las poéticas y las biografías entre la letra y la voz del poeta con la experiencia del análisis? Las poéticas son el saber de la poesía, su sabiduría misma, su poiesis y no el conocimiento académico; es el modo en que cada poeta al escribir ‘inscribe’ su letra propia, hace su juego y su combinatoria inconciente, oye su voz perdida y hace suya la pérdida.

*«... Mi voz otra voz me nombra;
y hosco persigo en mi sombra
Mi propia entidad que huye»...*

Julio Herrera y Reissig. *Tertulia lunática*.

No hay biografía que en su engañosa cronología y aún en su ficcionalidad narrativa, pueda recrear lo que de más singular e irrepetible del sujeto aparece en el verso.

- 1 El Panel *Poéticas y biografías: Investigación de las correspondencias* se desarrolló durante las V Jornadas de literatura y psicoanálisis, 27 y 28 de mayo 2011 y en él participaron Juan C. Capó, Carlos M. Domínguez y Aldo Mazzucchelli. Coordinación: Marta Labraga.
- 2 Psicoanalista. Miembro titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. martalabraga@adinet.com.uy; martalabraga@gmail.com

Eso implica 'el laberinto de la soledad' de Octavio Paz; algo que de un modo circular y a veces asfixiante, aparece entre la escritura y la subjetividad y que los románticos, más sencillamente, llamaban el abismo entre los sentimientos del alma y el «rebelde mezquino idioma». Ese es el mortal riesgo del narcisismo y las formas en que cada uno rompe esos círculos del ensimismamiento son las diferentes poéticas que encontramos tanto en un trovador provenzal Bernart de Ventadorn, como en los poetas del *Dolce stil novo*, en San Juan de la Cruz, en Mallarmé o en Julio Herrera y Reissig.

También postulo que «la pose» del poeta modernista, que trata Carlos M. Domínguez, constituye en sí una forma de poner en escena y 'dar a ver' como espectáculo, la misma naturaleza poética exiliada en el ideal. Entre la pose y el paso al abismo hay una cercanía de fronteras y correspondencias con la angustia.

Heine, tan leído en su época, tan olvidado hoy, tan citado por Freud, en especial en *Introducción del narcisismo* de 1914, en su correlación amor-narcisismo, decía que la poesía romántica nacía en la Edad Media y aparecía en ella el 'trasmundo' (¿la otra escena?) porque sus poemas lograban mostrar el 'estremecimiento de amor' como la transfiguración del amor cristiano. Ese «más allá», ese «trans», Freud lo teorizó como inconciente pero creando un campo nuevo de lo subjetivo, con un orden sexual 'inaudito' que abrió una forma de desplegar el núcleo de padecimiento de cada sujeto desde otra dimensión que aquel del inconciente de los poetas. Pero estos siempre invocaron lo erótico y el canto de la intimidad romántica expresa para Heine «*esa melancolía infinita que es, al mismo tiempo, una voluptuosidad inmensa*».

Estas poéticas hacen surgir un modo de experiencia con la palabra que muestra la letra poética inscripta con el eros provocando una 'desnaturalización' y la transfiguración del 'mundo'. Lo que se produce en la soledad interior y por la música es una experiencia del lenguaje como resto de lo perdido. Es 'la lengua' que escucha a veces el analista, en la voz del analizante haciendo 'letra' en la transferencia. Porque para el corazón (enamorado) los objetos se le «desnaturalizan» ('desnaturan') y la palabra los crea de otra forma, en otras manifestaciones como dice Bernart de Ventadorn:

«*Tant ai mo cor ple de joya,
Tot me desnatura.
Flor blanca, vermellhè groya
Me par la frejura*»...

(Tan lleno está mi corazón de alegría / todo me desnaturaliza./ Flor blanca, bermeja y amarilla me parece el frío de nieve).

La brevedad del poema alcanza para medir esos laberintos riesgosos de la intimidad y la subjetividad donde 'las cosas' pierden su naturaleza y la letra puede o no crearlas y recrearlas combinando sus restos-signos. Porque el poeta no siempre puede y el analizante tampoco y a la dimensión simbólica de la palabra se le opone el inconciente real, sin sujeto y su dispersión «fuera de sentido». Cada sujeto puede encontrar en el análisis formas caleidoscópicas de un cifrado inconciente de sus fantasmas. Pero el abismo imaginario de lo especular del amor produce el tormento de 'encontrarse' en el otro; los ojos de 'lo amado' (metáfora de la mirada) son espejos y espejismos, fuentes de Narciso y aguas mortales, que solo muestran que 'lo amado' es la propia imagen y el poeta, entonces, deja de pertenecerse puesto que se ama como si fuera otro. ¿Será esa la condena y la maldición de toda poesía erótica?³

De ese ensimismamiento narcisista hay una poesía que sale y otra que se hunde en la esterilidad. Ese fue el fantasma permanente de Mallarmé, expresado de modo recurrente en su correspondencia. Su afirmación: «*Ma destruction fût ma Béatrice*» («Mi destrucción fue mi Beatriz, mi beatitud») figura como un exorcismo de lo temido por el sujeto y como verdad del poeta que sabe cuánto de pérdida y destrucción de mundos se encierra en el trabajo con el lenguaje y que ella es al mismo tiempo su guía, como en la Beatriz de Dante: atravesando el dolor, la destrucción misma es la salvación.

3 Daniel Gil desarrolló una profunda reflexión psicoanalítica sobre el amor y la sublimación en Freud y en Lacan; su relación con la poesía de los trovadores provenzales y con *Tristán e Isolda*, que forma parte de su próximo libro: «*Lo que no fue*». Sobre el amor y la sublimación en Freud y Lacan. Jean Allouch dedica, también en *El amor Lacan* (2009- 2011) un recorrido por el «fin'amor» y el vasallaje de amor para establecer cuidadosamente los hitos de la concepción de Lacan.

Desde sus poemas de juventud Mallarmé escribe: «*J'attends en m'abîmant que mon ennui s'élève* («Espero, abismándome, que mi tedio se levante») y el Cisne/Poeta surge como fantasma condenado al exilio inútil y a la parálisis de la creación en su poema *Un Cygne*:

*Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplandi l'ennui.
Fantôme qu'à ce lieu son pure éclat assigne
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le cygne.*

(«Un cisne de antaño recuerda que es él, / magnífico, pero que sin esperanza se entrega/ Por no haber cantado la región en que vivir/ cuando del estéril invierno resplandeció el tedio./ Fantasma que a este lugar su brillo puro asigna,/ se inmoviliza en el sueño frío del desprecio/ con que se viste en el exilio inútil el cisne»).

Pero es en el origen de la poesía de amor de Occidente con el movimiento del «Dolce stil novo» (s. XIII) donde se ve mejor el encierro en la idealización del amor, de la mujer y la poesía, lo que hace decir a Carlo Bonnes que esta poesía «*agoniza crepuscularmente encerrada en un maravilloso círculo mortal*». A través de ese modo de nombrar de la naciente lengua romance se difumina un nuevo modo de sentir, difuso, «dulce», como el «douzor» de los trovadores; pasa a primer plano una nueva subjetividad y una nueva sensibilidad en la lírica occidental que ya podemos llamar deseo y erotización. Se produce la conjunción del nacimiento de las lenguas romances, las nuevas nacionalidades, las traducciones de las obras greco-latinas, el amor al saber, el humanismo y la difusión del conocimiento fuera de los monasterios, los viajes, las nuevas culturas orientales, la ampliación del 'mundo', en exterioridad e interioridad.

El deseo queda unido a la aspiración, la frustración, a la melancolía y la especularidad narcisista y pueden ser una referencia para entender algo de la paradoja permanente entre la dimensión 'simbólica' del amor y

la imaginaria; en la faz simbólica, reina la figura de la amada ausente a la que se llama e imagina en el desencuentro. Aparecen figuraciones metafóricas de un 'don' de sí que no espera retorno erótico, de puro 'deseo de imposible' y de pérdida y de alienación en la belleza de 'lo' amado. Pero en simultánea, es pregnante la dimensión imaginaria, la captura por la forma estética y la fascinación narcisista por la mirada, como búsqueda permanente del reflejo- imagen del otro. Estas formulaciones encontradas animan la poesía amorosa hasta el siglo XIX con la expansión romántica y no desaparecen nunca del todo; subtienden la lírica posterior, simbolista, hasta las vanguardias del XX.

De una misma interrogación interminable surgen figuraciones de respuestas disímiles. Para algunos el Otro, que permite la «salida» de sí y de lo especular, es ese Dios invocado y convertido en Amado, como en San Juan de la Cruz y la poesía mística; para otros es la Dama; en cambio, otros hacen del trabajo con el lenguaje, el martirio y la pasión, superando, con el poema mismo la esterilidad temida.

El siglo XX transformará violentamente las formas y las configuraciones ideales y con ello el universo de los discursos. Y aunque en los poetas del 900 está aún presente el siglo XIX, como señala A. Mazzucchelli para Julio Herrera, «*por su búsqueda de lo único y disonante*», ya aparece el entrecruzamiento de sus poéticas y sus biografías, ahora ostentosamente mostradas, «*haciendo signo*», que revelaban el cambio de postura de la modernidad que describiera Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*. La libertad del individuo moderno no es la de conocerse a sí mismo, como el socrático, sino una libertad más angustiante: la de producirse a sí mismo.

Cuando Juan C. Capo trabaja «la escansión» en Julio Herrera, la llama «en abismo», porque las medidas y ritmos del verso se le destacan como «*una escritura algebraica del alma*» y una «*poematización calculada*» que revelaba «*la verdad angustiada de su vida precaria, meteórica y breve*». También, el de la poesía, es el rigor de la matematización que busca la música o que Lacan aspiraba para las formulaciones teóricas del psicoanálisis.

Las características señaladas fueron las referencias y los horizontes de lectura de Julio Herrera: la poesía francesa y la tradición hispánica, y pueden servir de marco para los acercamientos que nos proponen los trabajos del Panel.

La poetización de la vida unió en su desafío a Julio Herrera y a Roberto de las Carreras con una amistad de intensidad de «relámpago», como la metáfora y su querrela, que los separó.

En su *Julio Herrera y Reissig, asceta obscuro*⁴ Etchavarren considera que todo realizador de una «*labor artística o visionaria se puede describir con esos términos yuxtapuestos*» porque, afirma: «*el factor erógeno, cautivante, campea*», en la contemplación y en el acto creador. Y agregamos que la sublimación hace que en sus últimas poesías, sobre todo, campee la muerte también. Escribe Echavarren de *La Torre de las esfinges*:

«*La angustia cede el paso a una celebración suelta(...) 'parodia' tiene este sentido de festejo (...) una danza deformante de la muerte cuando, por un segundo, ella deja de estar*» (2010, p. 16).

Cuando en su *Tertulia lunática*, Julio Herrera despliega la ironía, el humor, el ritmo y las recreaciones del léxico nos provoca el placer extremo de las asociaciones que despierta con el juego del lenguaje, con la sexualidad cifrada y la voluptuosidad de una profunda experiencia de palabras pero también el desasosiego del exceso, aunque sostenido por una férrea estructura métrica y de concepción.

Para este poeta cabe la visión del artista como el que se encuentra siempre en una extraterritorialidad y en una extranjería, diciendo algo de sí y de los otros, de un modo sesgado, oblicuo o imprevisto, como esos efectos en el lenguaje del inconciente. Y Mazzucchelli señala de Julio Herrera:

«*Así, nada es meramente racional, medurado, lógico para J. H. en uno de los enclaves más racionales y más laicos del continente; todo se tuerce, se exagera, muestra su aspecto extraño, oblongo, como deformado por el esfuerzo de encajar dentro de moldes hechos para otros*».

4 Prólogo a *Una infinita colisión compleja*. Montevideo, La Flauta mágica, 2010.

Por eso el modo en que su poética escapa a cualquier modelo lo afirma también J. C. Capo:

«El modernismo lo moldeó pero él imprimió una impronta al modernismo, una muesca parodial, una punzada irónica(...)» (p. 9).

Cuando Carlos M. Domínguez elige «la pose» del poeta modernista centrado sobre Roberto de las Carreras, estamos en el universo del dandy, del provocador del orden burgués; su presentación, disfrazada y transfigurada, es un «hecho poético» en sí y de «loco» enfrentando la «cordura» y mediocridad montevideanas. Pero el núcleo de afirmación subjetiva singular espectacularizada, contra la vivencia permanente de amenaza y de exclusión de «la aldea» (de donde nunca se alejaron demasiado los dos poetas), toca, en su transposición poética, aquellas formas tiránicas del ideal estético y vital. Escribe C. M. Domínguez:

«Las máscaras cómicas o trágicas de nuestros poetas modernistas nos colocan delante de una duda acerca de su autenticidad. ¿Eran impostores o locos auténticos? Yo creo que la disyuntiva es estéril, que la máscara era la piel y que la representación de su subjetividad coincidía con su expresión más neurótica y genuina.»

Estos mundos de poesía evocan el decir de análisis porque pensamos que el sujeto para el psicoanálisis parece trazar fugaces correspondencias con el poema y el matema.

*«El psicoanálisis no conoce otro sujeto que ese sujeto sin encarnación que no es más que el ombligo de la pura combinatoria en la matemática del signifi-
ficante, ombligo que la lógica incluso no puede eliminar. Pero ese sujeto no es el 'objeto' del psicoanálisis, el sujeto que el psicoanálisis acoge y trata es el que sufre pero no por cualquier cosa sino por un sufrimiento vinculado con la verdad; la verdad que compromete al objeto de su fantasma, incluso un poco más: lo viviente marcado por el lenguaje» (Soler, 2009, 5). ♦*

RESUMEN

El trabajo explora las correspondencias entre las poéticas y las biografías de poetas y los efectos del lenguaje y el discurso, en la experiencia del análisis. El escritor en su poesía como el analizante en contacto con su intimidad enfrentan el riesgo de no poder sortear el circuito de su narcisismo que puede ser obstáculo a toda creación, por la distancia entre su subjetividad y el modo de expresarla. Cada una de las formas en que lo logran, ya que inscribe su saber de la pérdida, constituye 'su' poética hecha de duelo y eros. Esto aparece en poetas como Julio Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras y en toda la lírica occidental. La interrogación interminable sobre el amor y la creación poética, da lugar a una multiplicidad de respuestas que, a su vez, en cada caso, construyen al poeta mismo y al sujeto en su verdad íntima.

Descriptores: POESÍA / PALABRA / INCONSCIENTE

SUMMARY

This paper explores the relationship between the poetry and poet's biography and the effects of the words in the experience of psychoanalysis. The writer in his poems as the patient in contact with their intimacy face the risk of being unable to confront their narcissism that can be an obstacle to their work due to the distance between the subjectivity and the way to express it. Every single form of art reveals their poetry made out of mourning and 'eros'. We can appreciate this tension in Julio Herrera y Reissig and Roberto de las Carreras. The interrogation about love and poetry is an unendless question of what the poet and the subject are built of.

Keywords: POETRY / WORD / UNCONSCIOUS

BIBLIOGRAFÍA

- ALLOUCH, J. *El amor Lacan*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.
- BONNES, C. *Il «Dolce stil novo»*. Módena, 1939. Versión española de Roberto de Espada, Montevideo, FCU, 1971.
- ECHAVARREN, R. *Una infinita colisión compleja. Poemas de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo, La flauta mágica, 2010.
- MAZZUCHELLI, A. *La mejor de las fieras humanas*. Montevideo, Taurus, 2009.
- SOLER, C. *Lacan. L'Inconscient réinventé*. Paris, PUF, 2009.

PANEL POÉTICAS Y BIOGRAFÍAS

Escansión en abismo ¹



JUAN CARLOS CAPO²

Canta al fin la Doce: «Mi pupila ardiente
mira siempre fijo; mi pupila abrasa;
soy la más amante, soy la más vehemente,
soy la que atraviesa, soy la que traspasa»;

«soy la silenciaría, la de negras alas,
la trasnochadora que las almas roe,
la que tiene el brillo de las luces malas
en que se inspiraron Baudelaire y Poe».

(Canto de las horas. Primeros poemas). J. H. y R.

«Duerme la oreja en acecho,
Como un lobo montaraz,
El silencio suspicaz
Del precipicio en acecho...»

(Tertulia lunática. La torre de las esfinges. J. H. y R.).

INTRODUCCIÓN

Esta ponencia está inspirada en la biografía novelada que sobre el poeta modernista montevideano, Julio Herrera y Reissig (1875-1910), escribió el crítico y poeta, Aldo Mazzucchelli.

1 Trabajo presentado en el Panel: *Poéticas y Biografías: Investigación de las Correspondencias*. V Jornadas de Literatura y Psicoanálisis: Fronteras móviles y Correspondencias. Montevideo 27 y 28 de Mayo de 2011.

2 Psiquiatra. Psicoanalista. Miembro Titular de APU. Soca 13 95 Apto. 901. juanccapo@netgate.com.uy

«Voy pronto a tener treinta años —escribía J. H. y R. a Soiza Reilly (...)— Si continúo en Montevideo, se pasarán treinta siglos y siempre en el mismo estado me hallarás, amigo; es decir, mineralizado, achatado, amargo, inadvertido... El progreso no existe para los artistas en esta ciudad colonial, jesuítica, misoneísta en alto grado, mongólica por excelencia... Creo que cuando escribo estoy realmente loco o inconsciente. ¿A qué escribir? ¿Para quién escribir? El país es sordomudo literariamente. ¡Oh, paradoja de la literatura en un cementerio de almas! «¡Callemos! ¡Mas, no! ¡Adelante! Escribiré. Escribiré para el mañana, escribiré para mí, para vosotros, raros amigos de buen gusto; escribiré para París, para la Gloria, para la Posteridad... y para no morir de hastío entre tanta muerte moral».

PARÍS

Julio Herrera y Reissig se habrá de inspirar en poetas y novelistas franceses. Mucho le deberá a su amigo Roberto de las Carreras, quien le hace conocer a Samain, a Victor Hugo, a Baudelaire y a muchos otros. El poeta leerá a Mallarmé y a de Musset, a Verlaine y a Rimbaud; a Zola, a Balzac y a Flaubert.

Del país refractado en patria, escribirá: «(...) es algo inmenso, algo íntimo, algo divino insustancial y a la vez predominantemente humano; la patria es la sonrisa del niño en su amanecer, es la adolescencia florida del hombre, es su madre que le besa, es el sol que le alumbra, es su hogar que le espera, es su amante que le da vértigos, es el campo libre en que juega siendo niño, en que suda siendo padre y en el que se inclina por vez postrera para morir (...)».

LA ENFERMEDAD

Dice el crítico Bula Píriz, tenaz estudioso de su vida y obra: «El destino le otorgó una cómoda existencia económica y social; pero lo signó con una grave enfermedad del corazón. El poeta lo confiesa en su poema «La vida»: «Sobre el cielo metafísico/vi un corazón de suicida/ arrítmico y fraternal/... ¡Era un reloj poeíánico/ este reloj psicofísico/ que con latidos de pánico/ iba marcando mi mal! (...)». Los médicos diagnosticaron taquicardia paroxismal esencial. Y como no se conocía la digitalina, pronto

ingresaría a su vida la morfina, que llegaría a su vida para quedarse y constituirse en su final.

EL POEMA «LA VIDA»

Aldo Mazzucchelli hace consideraciones importantes sobre el poema «La vida», uno de cuyos versos estaba en el párrafo recién leído: «Por fin en la desventura/ de un Otoño de agonía,/ columbré una arquitectura/ cuadrangular y sombría,/ que parecióme estar junto/ a una tétrica Abadía». La voz que narra en el poema, continúa Mazzucchelli, se dirige a ese sitio que, según dice el mismo autor en nota al pie, «no es otro que el cementerio». Relevados de intentar otra interpretación, seguimos a ese jinete anhelante de unción desafiante. Esta le es ofrecida: «¡Oh cielos! Dudando estaba/ si este espectral señorío/ fuera el Alcázar de Estío,/ cuando oí que me llamaba/ por mi nombre una mujer:/ Penetra en mí, Julio mío,/ y embriágate con mi lava/ de apasionado extravío! [...]/ Luego, en un rapto de luz,/ suspiró, y enajenada/ me abrió como un libro erótico/ sus brazos y su mirada./ ¡Oh loca fascinación/ misterioso ángulo hipnótico!/ Toda mi esencia en oleada/ fue a verterse en el más puro/ cáliz de alucinación... / Mas, ¡ay! de pronto, mi amada,/ lanzando una maldición,/ trocóse, como a un conjuro,/ en un caballero oscuro,/ ¡el cual con una estocada/ me atravesó el corazón!». Agrega Mazzucchelli: El poema «La vida» funciona (...) como un «trasunto filosófico de su vida espiritual», la cual, como se ve al final, no luce como un ascenso a la perfección, sino como un vagabundeo que termina mal. «La vida» es un poema excesivo y calculado a la vez, está lleno de imágenes inquietantes, tiene el desarrollo casi ingenuo de un cuento de hadas, pero tiene un final que parece escrito por el Marqués de Sade; es un texto mitológico y ocultista; en él aparecen formulaciones y búsquedas que entrarán, desplegadas luego, en la «Tertulia lunática»; es, en fin, un poema morfínico y oscuro, en donde aparece y se define bien el tópico de tener sexo con la muerte, o de la muerte como relación sexual, que aparecerá asimismo en «Idilio espectral», como en la misma «Tertulia lunática», de la que no resisto transcribir una o dos estrofas incompletas, porque también a los analistas les resultarán estos versos particularmente dotados de implicancias inconscientes:

Siento sorda la campana
que mi pensamiento intuye;
en el eco que refluye,
mi voz otra voz me nombra;
¡Y hosco persigo en mi sombra
Mi propia entidad que huye!

Esta otra estrofa, del mismo poema, ayuda a distinguir, entre la realidad externa y la realidad psíquica, comfortable reducto binario que el poeta arrasa con sus versos: una inundación de hermosas y justas palabras:

Las cosas se hacen facsímiles
de mis alucinaciones
y son como asociaciones
simbólicas de facsímiles...

MODERNISTA, SÍ, PERO...

Es preciso agregar a los poetas franceses ya nombrados, los nombres de Góngora, Byron y Heine —este último tan recordado y citado por Freud en su libro sobre «El chiste»— y también a D'Annunzio, y al poeta brasileiro Bernardino del Campo Lopes, cuyo libro *Val de lirios* fue venero de inspiración para el poeta uruguayo, sobre todo cuando acogió, sediento, la décima, como buen anticuario nietzscheano que J. H. y R. era y que sabía no desechar ninguna escoria, ningún resto que la historia monumental despreciara. Y pudo extraer magníficos resultados de esa particular métrica que lo distinguía, buril precioso para operar sus escansiones, que usaría en «Tertulia lunática», en «Desolación absurda», y en muchísimos poemas. El modernismo lo moldeó, pero él imprimió una impronta al modernismo: una muesca parodial, una punzada irónica, un arrasador descreído de toda veneración que lo encorsetara, una necesidad de no creerse nada definitivamente del «todo». En el fondo, Baudelaire y Rubén Darío, hacían guiños en el núcleo de su ser, dice con otras palabras, Aldo Mazzucchelli. Y el resultado fue la ironía, el sentido del humor, en su modernismo trágico.

NOCHE EN LA CIUDAD VIEJA – LA-MENTADA ESCANSIÓN

Ante todo citemos la condición de eximio guitarrista del poeta y su pericia como ejecutante. El poeta tanto manejaba las seis cuerdas, como jugueteaba con notas musicales y con los átomos simbólicos de las letras, que su amigo Perico Saralegui le reconocía, y por eso le pidió una letra para su Triste.

El poeta cerró los ojos, y escuchó al otro tocar el piano, solo el alerta de escuchar estaba en sus oídos y en casi todo su ser. Hizo como buen analista: desechó la mirada y simplemente escuchó. Se deshizo en excusas, pero finalmente escribió las décimas pedidas, que dicen así:

En pos de blancas quimeras
Voy sin rumbo y sin reposo
Como un loco misterioso
Del país de las quimeras.
Voy en pos de primaveras
Y de soñados conciertos.
Y son mis pasos inciertos
Los de un extraño suicida
Que halló en dos brazos abiertos
Un crucifijo de Vida

Mujer hermosa y sagrada
De semblante alabastrino
Soy el pálido Aladino
De mi lámpara sagrada.
¡Ábreme con tu mirada
La tienda de la Esperanza,
Que en la negra lontananza
De tus dos ojos perplejos
Yo veré lejos, muy lejos...
Hasta donde Dios no alcanza.

CODA

Freud dice en «La interpretación de los sueños» que él trabaja con «puentes verbales», con «juegos de palabras», con chistes y retruécanos; en suma: con una «química de sílabas»; con una gramática que Freud supo modificar según los requerimientos de su doctrina. De allí proceden sus axiomas, sus mottos, sus cálculos, para hacernos saber de su enseñanza. Lacan hizo otro tanto, operó con significantes, con efectos de significancia, con sinsentidos y paradojas, con pequeñas letras, con grafos, con eslóganes, esquemas y matemas que científicos ignoros tomaron como invasión de los campos de la matemática. No era una matemática la que mostraba, era una matematización de un hecho nuevo, sobre el que operaba un punto de partida axiomático, la Otra escena, el inconsciente, y de ese abismo brotaba un tejido encandilante de metáforas y metonimias, un alud de conjeturas riesgosas y rigurosas. El analista opera —muchas veces sin saberlo— como operan los poetas, con las combinaciones y sustituciones recién nombradas. Procurará decir bien, aún sin saberlo, aún sin haberse detenido a pensar en ello. El inconsciente se abre y se cierra, recorriendo la claraboya de la conciencia, y libera sus formaciones cual «collares y anillos blancos», que sorprenden el ser y el habla de quien los vivió y nos los relata. Este puede ser llamado el tiempo del salto del león, al que aludió Freud, un tiempo de escansión... de corte, de pasar a la línea, al otro renglón, a otro verso, a la siguiente sesión. Estos tiempos de respiración y medida, Lacan los llamó escansiones, puntuaciones, cortes. Los poetas saben de ellos. En Julio Herrera y Reissig la puntuación y el hallazgo mudó a escansión en abismo, haciéndonos saber de vida y muerte, en décimas de payador (espinelas octosílabas, de tan solo diez versos por estrofa). Fueron átomos de poesía, que a la manera de una escritura algebraica del alma, a la manera de una poematización calculada e infinitesimal, nos reveló la verdad angustiada de su vida precaria, meteórica y breve, vida hecha de una verdad envuelta en una tela hermosa de casi imposible confección, que se hizo al fin posible; tela mortal, desprovista de eternidad, y sin embargo, no exenta de belleza trágica y de humor. ♦

RESUMEN

El autor reseña libro del poeta Aldo Mazzucchelli, sobre vida y obra de Julio Herrera y Reissig, poeta mayor del modernismo. Se procura enlazar así la biografía citada, con el material significativo con el que operan los analistas: letras, significantes, efectos de significancia, metáforas y metonimias. Como asimismo la actitud de escucha, sin privilegio a la mirada, está allí presente. Y la presencia del silencio, que también se hace oír.

La «química de sílabas» de la que hablaba Freud, los puentes de palabras, los chistes y retruécanos se anudan verosímilmente con los versos y las estrofas del poeta. Emerge así la imperiosa necesidad de una métrica, de una escansión, que procura escuchar —y por este hecho acusa pertenencia a él— al núcleo del ser del hombre (Freud), una Otra escena, que el autor designa con la palabra «abismo».

Descriptor: LITERATURA / ESCANSIÓN

Personajes-Tema: Herrera y Reissig, Julio

SUMMARY

The author offers in this paper a study of Aldo Mazzucchelli's work on the life and poetry of Julio Herrera y Reissig, great modernist poet. The book is examined under the light of the signifying material that analysts work with: letters, significantes, signifying affects, metaphors and metonimias. The listening attitude is also present as is the silence that is also heard.

The «chemical of syllables» that Freud mentioned, words as bridges, jokes, puns, are mingled with the poet's verses and stanzas. It therefore arises the need of *metrica*, *scansion* that calls for listening to the «núcleo del ser del hombre» (Freud) that the author names as «abysm».

Keywords: LITERATURE / SCANSION

Characters-Subject: Herrera y Reissig, Julio

BIBLIOGRAFÍA

- ALLOUCH, J. *Contra la eternidad*. Buenos Aires, Cuenco de plata, 2006.
- FREUD, S. La interpretación de los sueños (1900). En: *O. C. Tomo II*. Buenos Aires, Amorrortu, 1979.
- Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia. Dementia paranoides. (1911). En: *O. C. T. XII*. Buenos Aires, Amorrortu, 1980.
- Análisis terminable e interminable (1937). En: *O. C. T. XXIII*. Buenos Aires, Amorrortu, 1980.
- HERRERA Y REISSIG, J. *Poesías completas y páginas en prosa*. España, Aguilar, 1961.
- MAZZUCHELLI, A. *La mejor de las fieras humanas*. Vida de Julio Herrera y Reissig. Uruguay, Taurus, Fundación Itaú, 2010.
- MILNER, J.C. *Lacan; la obra clara. La ciencia, la filosofía*. París.
- NIETZSCHE, F. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (1874)*. (II Intempestiva) Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

PANEL POÉTICAS Y BIOGRAFÍAS

Roberto de las Carreras y el sentido de la pose en la poética modernista



CARLOS M. DOMÍNGUEZ¹

Una foto de 1907 muestra a Julio Herrera y Reissig en una cama desordenada, en el momento de inyectarse morfina con una jeringa. Contó Soiza Reilly que fue «a hacerle un reportaje junto con el hermano del aviador Adami, que era quien tomaba las fotos. Cuando este fue a fotografiarlo, Julio dijo: Sería bueno tomarme una fotografía dándome una inyección de morfina o bajo el sueño de la morfina. Pero no teníamos jeringa, y entonces yo fui a la farmacia y compré una jeringa Pravaz, y la llenamos de agua, Julio la puso contra el brazo, fingiendo la inyección, y Adami le tomó la fotografía. Después se fingió dormido y le tomamos esa otra donde aparece bajo el sueño de la morfina; y la otra en que aparece fumando cigarros de opio, según los preceptos de Thomas de Quincey, la tomamos mientras se fumaba un cigarrillo casero hecho con tabaco Passo Fundo. Luego, Julio se reía a carcajadas de todas estas cosas, pensando en lo que dirían de sus desplantes. Julio era un gran niño y hacía estas cosas para estar a tono con la época».

Si la versión es frívola, también es cierto que Julio usó morfina para calmar las dolencias de su corazón enfermo, como su amigo Roberto de las

1 Escritor. adastra@adinet.com.uy

Carreras padeció las angustias de las que se jactaba. Las máscaras cómicas o trágicas de nuestros poetas modernistas nos colocan delante de una duda acerca de su autenticidad. ¿Eran impostores o locos auténticos? Yo creo que la disyuntiva es estéril, que la máscara era la piel, y que la representación de su subjetividad coincidía con su expresión más neurótica y genuina.

El tono de la época, a la que se refiere Soiza Reilly, es la afectación mórbida, la afirmación de la insania como vigor de la sensibilidad. Hay que recordar que su aliento provenía del Simbolismo francés, y que se trasladó a América bajo el nombre de Modernismo con las cargas desacomodadas. En Europa expresaba el agotamiento del optimismo burgués, el malestar en la cultura de las sociedades industrializadas y masificadas, al que Freud le dedicaría su célebre ensayo, el rechazo a las promesas de la producción que ya se había anunciado en el romanticismo, pero halló en la obra de Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, la exaltada expresión de la crisis del Yo.

A fines del siglo XIX en América Latina no existía nada ni remotamente parecido. Y mucho menos en la aldea de Montevideo. Sociedades agrícola ganaderas, con industrias apenas incipientes, galpones en vez de fábricas, terratenientes que oficiaban de aristócratas, más indios y gauchos que obreros, más héroes que políticos, más aventureros que soldados, ciudades aisladas en un mar de pampas y latifundios, arrastraban la herencia española con su retórica solemne, su épica de caudillos, sus aspiraciones a salir por el progreso de los atrasos de la colonia. Pero de norte a sur, una nueva generación de poetas e intelectuales tenía motivos propios para identificarse con el malestar, aunque sus interlocutores fueran otros y sus problemas también. De modo que en Montevideo la cultura francesa brillaba como una joya sofisticada, y mientras los criollos ricos viajaban a París con la vaca atada para dar leche fresca a sus niños, los intelectuales absorbían del decadentismo una actitud especialmente eficaz para provocar a los conservadores de la moral hispana. Pero ingresaba todo junto: el simbolismo de Mallarmé con el realismo de Zola, el onirismo de los paraísos artificiales con las luchas sociales del anarquismo, la sofisticación y el grotesco, la Biblia y el calefón.

Ni Julio Herrera ni Roberto de las Carreras conocieron París pero utilizaron su modernidad como tormento de la aldea de Montevideo. Entrelazaron una artillería de sátiras en la complicidad que los llevó a herir

los orgullos del país y nada cuesta imaginarlos lo bastante intimidados como para mezclar generosamente sus talentos en al menos una parte de *El tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer*.

Eran jóvenes entonces —tenían veintiséis años—, y fundaban una irreverencia intelectual que dio por tierra con todo lo que Uruguay tenía por sagrado, incluidos los indios, los gauchos, los caudillos, la religión, la política, la educación y el porvenir. Comenzaron a trabajar en el «insulto a la América del Sur, desde el Uruguay hasta el istmo de Panamá», un año después de hacerse amigos, en 1901. El año anterior Roberto se había ganado los títulos de «vicioso» y «degenerado» con la publicación de *Sueño de Oriente*, un pequeño libro en el que satirizaba el embrutecimiento de las mujeres casadas e invitaba a una de ellas al adulterio. Desatado el escándalo, Julio celebró su talento desde las páginas de «La Revista», una publicación literaria que editaba hacía pocos meses, y fue a conocerlo a la habitación de Hotel Pyramides donde Roberto se hospedaba desde su regreso de Europa. Sellada la amistad, ejercieron el insulto como una forma de la inteligencia.

Puede parecer una ambición trastornada, y sin duda lo era. Pero no gratuita. Apenas se dibuja la moral del 900 por la superficie de sus ocultamientos, asoma también el ahogo que los llevó a satirizar la mentira, la corrupción y la estupidez. Roberto tenía motivos personales para vengar la acusación de ser hijo bastardo de una madre condenada por la clase patricia a la que pertenecía. Ningún dolor similar cargaba Julio y es probable que su nuevo amigo haya incentivado su audacia. En todo caso, ambos emprendieron la ambiciosa obra que, alejada del istmo de Panamá, se inició con muchos borradores sobre la vida uruguaya y completó Julio en *El tratado de la imbecilidad...*, un libro luminoso que demoró cien años en publicarse y recuperó Aldo Mazzuchelli. Cuando se trató de algo mucho más inofensivo, como un poema, se pelearon a muerte por la propiedad de una metáfora.

«Relámpago nevado de la sonrisa» había escrito Roberto para la dama de su poema *En onda azul*, y Julio en su poema titulado «La vida»: «el relámpago luz perla/ que decora su sonrisa». Ambos se acusaron de plagio, Roberto desde las páginas de «La Tribuna Popular» y Julio desde «La Democracia». Juntos habían cultivado el arte de los agravios y no ahorraron

agresiones entre ellos. Cada uno reivindicó el título de maestro del otro, desmintieron la sinceridad de sus mutuas admiraciones, y se hirieron sobre asuntos íntimos, a tal punto que los editores pusieron fin a la polémica. Desde entonces no volvieron a tratarse.

Pasados cien años, estos centelleos intelectuales del 900 uruguayo, al que deben sumarse las experiencias juveniles de Horacio Quiroga y el desprecio de Florencio Sánchez por la épica de los caudillos, alumbran un modelo de exposición y desenfado en la pose intelectual, no siempre acogido por la generación del 45, que vivió otra realidad. Una realidad más íntima y sosegada, que pudo ver en la pose, falta de autenticidad, aunque Juan Carlos Onetti no dejara de caminar a lo Louis Jouvet, o Idea Vilariño cultivara su fama de poeta intensa y solitaria. Si tradujéramos el concepto de la pose al siglo XXI deberíamos sumar una idea en boga, según la cual un escritor debe convertirse en personaje de sí mismo para seducir al público y potenciar la difusión de su obra. La vieja idea recupera ahora su perfil más hedonista, pero reproduce la tensión de siempre entre la máscara y la piel.

En una de sus libretas manuscritas cuando ya estaba bastante loco, Roberto de las Carreras esbozó una manera de comprender estas relaciones.

«El error grande de los poetas decadentes simbolistas —dice—, ha sido su retórica, es decir, la pose por la pose. La pose no existe sino como expresión, como un correspondiente de la sensación. La pose es para el escritor una especie de ser exterior que reproduce fielmente su impresión. Cuando mejor sea la pose, más fielmente reproducirá la sensación, y cuanto más interna sea esta, más probabilidad tendrá de encontrar la pose, pues es neta, apreciable para el escritor, no se esfuma en el limbo de las sensaciones débiles.»

Cuáles son esas sensaciones débiles, Roberto no lo aclara. Podemos presumir que alude a las ideas pasajeras, aquellas que no expresan una sensibilidad sostenida y original, y por eso mismo se convierten en retórica (dicho en el sentido peyorativo del concepto de la retórica).

«Ahora bien —continúa Roberto—, tratándose de un escritor que sabe expresar, la pose será tanto más original cuanto más original sea su sensación, pues para expresarla realmente no podrá buscar una forma cualquiera sino que deberá refinar el estilo en ella, para dar al público no

la explicación de su sensación, en cuyo caso se perdería el efecto, sino la sensación misma.»

Aquí tenemos una curiosa definición de la postura como expresión de la autenticidad. Una autenticidad refinada, es decir, no espontánea, cultivada por el estilo, de modo que cuando irrumpa, sea pura expresión, y no quede el escritor esclavo de su personaje, agregaría yo, aunque el juego de la máscara imponga siempre malas obligaciones.

«La pose no debe buscarse sino en el sentido de reconcentrarse el escritor en su sensación, aumentarla, fijando su psicología en ella hasta que se le presente con la claridad suficiente para resolverla en una pose —escribe—. La sensación es un problema psíquico y la pose el momento culminante, su resolución. La pose se aprecia por lo inesperado que tiene, y esta es la creación por el placer de sentir la sensibilidad desahogada toda en ella, como si la tensión interior se descargara de un golpe. Es claro que siempre hay ideas, pero es una idea especial no buscada por la pose, sino haciéndole rodeos. Ese ha sido el error, creer que podían prescindir de la sensibilidad, cuando esta es todo talento y estilo».

Esta idea de la pose, no como principio, sino como resolución final, como la descarga de una tensión interior, nos regresa de otro modo a las fotografías de Julio Herrera que citamos en el comienzo. Un juego de niños entre la representación del ser y su expresión, que solo puede ser bien llevado en la legitimidad de una tensión interior. La de Julio o la de Roberto con su chaleco rojo, sus desplantes y su dandismo cosmopolita. Se diría que confiaban más en ella que en la propia obra literaria, en la ambición de ser el verso encarnado, no para salvar el dolor en el poema sino para salvar la poesía en su experiencia. ♦

RESUMEN

El trabajo se interroga por la «pose» en la poesía modernista a punto de partida de dos de sus figuras emblemáticas: Julio Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras y una foto de 1907, tomada a Julio Herrera y Reissig, en la que se mostraba en el momento de inyectarse morfina.

Más que sobre la locura o la irreverencia de ambos poetas, la pose es para el escritor una especie de ser exterior que se corresponde a la sensación. Se trata de pensar a la postura como expresión de autenticidad refinada, aquellas formas que expresan en su imagen estatuaría la crítica más mordaz y afilada a una sociedad hipócrita y constreñida a sus puritanismos.

No es la pose del poeta atrevido, adornado de desplantes. Para reivindicar la poesía es probable que confiaran más en ella que en la propia obra literaria, en la ambición de ser el verso encarnado, no para salvar el dolor en el poema sino para salvar la poesía en su experiencia.

Personajes-Tema: Carreras, Roberto de las

SUMMARY

This paper discusses the role of the «pose» in modernist poetry with a starting point in two of its emblematic figures: Julio Herrera y Reissig and Roberto de las Carreras and a photograph taken to Julio Herrera y Reissig in 1907, which showed him injecting himself morphine.

More than the madness or irreverence shared by both poets of the 1900's, the pose is for the author a kind of external being which corresponds to sensation. The paper tries to consider posing as an expression of a refined authenticity, these forms that express in their statuary image the most scathing and sharp criticism to a society which is hypocritical and constained to its puritanisms.

The pose is not the usual figure of the daring poet whose rudness claims for the position of poetry. They probably trusted pose more than the literary work itself, in the ambition of being the incarnate verse, not in order to save the pain in the poem, but to save the experience of poetry.

Characters-Subject: Carreras, Roberto de las

BIBLIOGRAFÍA

- BULA PIRIZ, R. *Herrera y Reissig. Vida y obra. Bibliografía. Antología*. New York, Hispanic Institute in the United States, 1952.
- CARRERAS, R. DE LAS. *Amor libre. Interview voluptuosos con Roberto de las Carreras*. Montevideo, La Rebelión, 1902.
- DOMÍNGUEZ, C.M. *El bastardo. La vida de Roberto de las Carreras y su madre Clara*. Montevideo, Cal y canto, 1997.
- HERRERA Y REISSIG, J. *Tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer*. Montevideo, Taurus, 2006.
- MAZZUCHELLI, A. *La mejor de las fieras humanas: vida de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo, Taurus, 2010.

PANEL FRONTERAS MÓVILES: ESPAÑOL, PORTUGUÉS, PORTUÑOL

La frontera norte en el imaginario cultural



ROSARIO PEYROU¹

En este año del bicentenario y en ocasión de hablar de «fronteras móviles» parece oportuno empezar recordando algunas características del vínculo de nuestra cultura con el Brasil. Como un convidado de piedra en la historia uruguaya, el Brasil es parte de nuestra mala conciencia nacional. Tenemos una relación ambivalente con ese país enorme y avasallante: una relación atravesada de contradicciones, de atracción y rechazo, de temor y desconfianzas. Desde la fundación por Portugal de Colonia del Sacramento en 1680 para establecer un mojón fronterizo en su enfrentamiento de límites coloniales con España, la intervención lusobrasileña implicó injerencias y desbordes. Tuvimos ocupación portuguesa y ocupación brasileña. Etapa que no queremos recordar, la Cisplatina emerge en la Historia nacional como un período de retroceso y de decadencia moral, de luchas pero también de colaboracionismos y traiciones —recibimientos bajo palio y Te Deums en la Catedral— de élites dirigentes y figuras nacionales, en partes equivalentes. Estuvo también la anexión por Brasil del territorio de las Misiones, y luego la alianza del gobierno brasileño con el General Venancio Flores, levantado contra la autoridad legítima del presidente

1 Egresada del Instituto de Profesores Artigas (Sección Literatura), Licenciada en Letras por la Universidad Central de Barcelona. Durazno 1104 ap. 601. rospey@adinet.com.uy

Berro, y responsable de la masacre de Paysandú. Y eso sería el preludio de la Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay, seguramente el episodio más vergonzante de nuestra historia.

Amenaza y mala conciencia, el Brasil estuvo pudorosamente ausente del imaginario oficial, que prefirió mirar durante la etapa de la modernización a las metrópolis europeas, despegándose en lo posible de aquel pasado violento y «bárbaro» y de todo lo que recordara al país su «destino sudamericano», como dice Borges.

Hubo quienes, sin embargo, se interesaron por la riquísima cultura del Brasil. Pablo Rocca estudió con minucia el tema de las relaciones culturales entre las élites intelectuales de Uruguay y Brasil en su imprescindible Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: Dos caras de un proyecto latinoamericano. Allí, después de historiar esfuerzos hechos por las vanguardias de los años 20 y por ciertas figuras individuales, se detiene en lo que significó *Marcha* para la divulgación de la literatura brasileña. Rodríguez Monegal había vivido sus años de adolescencia en Río de Janeiro y tenía un interés genuino por lo que sucedía en ese país continente. Ángel Rama, que había crecido en el latinoamericanismo de don Carlos Quijano, tuvo, a su vez, una razón más abarcativa: la de tomar la cultura latinoamericana en su conjunto sin excluir a la zona de lengua portuguesa. Dos personalidades brasileras jugaron a su vez un papel fundamental en ese acercamiento a la cultura y el pensamiento del Brasil: el antropólogo Darcy Ribeiro, exiliado en Montevideo a raíz del golpe de estado de 1964 contra el gobierno de Joao Goulart, que tuvo una participación muy activa tanto en la Universidad como en *Marcha* y en proyectos editoriales junto a Rama. Y el crítico y ensayista Antonio Candido, quien además de acercar un panorama enriquecedor de la literatura de su país, ejercerá una importante influencia en el pensamiento teórico de Rama, que atenderá con especial dedicación desde ese momento, a lo que se producía en el Brasil. A esto debe sumarse, sobre todo desde de la década del sesenta, la influencia de la música, con el impacto rítmico de la bossa nova, difundida desde temprano en el Uruguay por Vinicius de Moraes, entonces diplomático en Montevideo, y que supo recoger un músico tan clave como Eduardo Mатеo, por ejemplo.

Pero desde mucho antes aún de la conformación de nuestra nacionalidad hubo un intercambio inevitable, ignorado por demasiado tiempo, a

través de las fronteras, que no fueron solo límites, sino puentes, territorios compartidos. Hay que recordar que en el Primer Censo Nacional de 1860 la población del país alcanzaba los 200.000 habitantes, de los cuales 40.000 eran brasileños que vivían en la zona nordeste del territorio uruguayo.

Doble movimiento entonces: a la labor de un puñado de artistas, de músicos e intelectuales que efectivamente atendieron a la diversa cultura del Brasil, correspondió un proceso mucho menos visible, pero más antiguo y poderoso, que podría llamarse de neoculturación o hibridación cultural: el de la conformación de una cultura regional de la frontera. Se sabe que los límites políticos en América Latina no necesariamente coinciden con las delimitaciones culturales, y que por encima del mapa político existe otro que tiene que ver con las tradiciones, las conformaciones étnicas, los usos y costumbres y las actividades económicas. En este segundo mapa, dice Ángel Rama, —basándose en las clasificaciones de Darcy Ribeiro— el estado de Rio Grande do Sul muestra vínculos mayores con el Uruguay o la región pampeana argentina que con Matto Grosso o el nordeste de su propio país. Pero esto sucede también en un país de dimensiones tanto más reducidas como el Uruguay, que tampoco tiene la homogeneidad que la mitología nacional le adjudicó.

Es interesante observar en qué medida la cultura de la modernización —y en eso fue factor fundamental la escuela pública— ante la necesidad de generar un sentimiento de nación en un país en cierta forma «inventado» por la geopolítica internacional, insistió en la difusión de un imaginario que veía al Uruguay como un territorio homogéneo, integrado y armónico, desconociendo, o negando, peculiaridades étnicas, lingüísticas y culturales.

La última dictadura, que derribó tantos mitos nacionales —el de la Suiza de América, el de la democracia ejemplar respetuosa de los derechos de las minorías, el del ejército civilista— puso en cuestión también, sin proponérselo, ese imaginario «integrado» que sustentaba nuestro propio espejo de nación. Así asomaron después del restablecimiento democrático obras que reflejaban la existencia de subculturas como la de los afrodescendientes, o las de inmigrantes de orígenes minoritarios, o tomaban el tema de la ascendencia indígena, después del largo silencio que mereció en el Uruguay la masacre de Salsipuedes y que el *Bernabé*, *Bernabé* de Tomás de Mattos se ocupó de recordar.

Con la aceptación de nuestra diversidad se empieza a despertar la atención hacia las fronteras, vistas ahora no como muros de contención, sino como pasajes de intercambio y de conformación de identidades específicas.

Por otra parte, la globalización también contribuyó en ese sentido, ya que tuvo como consecuencia paradójica, junto a la difusión de las nuevas tecnologías de la comunicación que tendieron a uniformizar el planeta, una reacción de afirmación de las culturas locales, lo que ha sucedido en el mundo entero, con resultados positivos para frenar la desaparición de formas distintas de ver el mundo, y muchas veces consecuencias negativas, como todos hemos visto en los enfrentamientos étnicos de Europa del Este.

UNA NARRATIVA REGIONAL

Lo cierto es que en las últimas décadas se empezó a observar a nivel de la producción artística la existencia de una «frontera móvil», una cultura regional que incluye nuestro norte, el sur del Brasil y la pampa argentina y que tiene formas lingüísticas peculiares. Uno de los más recientes y visibles síntomas de esa cultura regional es, en música, el movimiento que Jorge Drexler ha llamado «templadismo» y Víctor Ramil «estética del frío», que reúne a músicos uruguayos como el propio Drexler, brasileños como Paulinho Moska y Víctor Ramil, argentinos como Lisandro Aristimuño y Kevin Johansen. En literatura el fenómeno es más abarcativo, tiene raíces mucho más antiguas, y se manifiesta de formas diversas. Pero llama la atención que recién en 2008 se conociera en castellano un clásico riograndense como los *Cuentos Gauchescos* de João Simões Lopes Neto, publicado en 1912 y redescubierto por estas latitudes gracias a la edición de Banda Oriental. Un libro que toma, con una suerte de energía salvaje y un lenguaje popular salpicado de castellanismos, episodios de la Revolución de los farrapos (1835-1845) y la guerra del Paraguay (1864-1870), dos acontecimientos estrechamente ligados a nuestra historia. Un libro imprescindible para terminar de conformar el mapa de la literatura de ese período histórico. También le debemos a Banda Oriental el conocimiento de escritores riograndenses contemporáneos como Sergio Faraco, Aldyr García Schlee y Tabajara Ruas que han trabajado sobre esa frontera y esa historia común, como lo han hecho otros narradores uruguayos, desde Saúl Ibargoyen Islas a Mario Delgado Aparáin.

En esta ocasión quiero centrarme en dos textos narrativos, relativamente recientes, uno brasileiro y otro uruguayo, que se ambientan en el mundo fronterizo. Se trata de los relatos que componen *La venganza de la Diosma*, de Ignacio Olmedo (Trilce, 2004) y la novela *Persecución y cerco de Juvêncio Gutierrez* de Tabajara Ruas (publicado en Brasil en 1995 y traducido por Pablo Rocca y Heber Raviolo para Banda Oriental, en 1997).

Nacido en Artigas, en 1927, Ignacio Olmedo sitúa las historias de su libro en una frontera a la vez real y mítica que se extiende en ambas márgenes del río Cuareim y se expande a un amplio territorio que incluye Bella Unión, Uruguaiana, Alegrete, Paso de los Libres y Livramento. En textos relativamente autónomos, el libro remite a un mundo primitivo y violento, el de las primeras décadas del siglo pasado, donde la frontera es una indiferenciada tierra de nadie donde no hay más ley que la del instinto y las pasiones. Deformadas por la fantasía popular y el paso del tiempo, estas historias están contadas con una eficaz transposición literaria de la oralidad fronteriza. En una línea que podría recordar a la de Mario Arregui por su voluntaria lejanía del costumbrismo y por el uso acerado de un instrumental técnico moderno para narrar sucesos del mundo rural, Olmedo —como lo había hecho Saúl Ibargoyen en los cuentos de *Fronteras de Joaquim Coluna* y en la novela *Toda la tierra*— hace un aporte significativo en el plano del lenguaje. Utiliza un español que en ocasiones acude a palabras en portugués, pero que sobre todo, es una forma transculturada de la sintaxis de este lado de la frontera. «¿Así que querés saber del Hilario? —dice un personaje— ¿Cuándo te dejarás de amolar mexendo tiempos que no son los tuyos y revolviendo memorias de gente que no conociste?» (Olmedo, 2004, 29)

En un procedimiento inverso al de Olmedo, el libro de Tabajara Ruas utiliza el portugués de Rio Grande, que integra con naturalidad palabras y hasta frases en español. Nacido en Uruguaiana, en 1942, Tabajara Ruas es autor de varias novelas entre las que se encuentran *Os varoes assinalados*, *Netto pierde su alma* y *La cabeza de Gumersindo Saravia*, ambientadas, como en los cuentos de Lopes Neto, en la frontera uruguayo brasileña en tiempos de revoluciones. Ruas es director cinematográfico y durante la dictadura militar de su país se exilió en Argentina y Chile. Me interesa especialmente *Cerco y persecución de Juvêncio Gutierrez* porque creo que es su obra mayor y uno de los libros imprescindibles escritos en Brasil en

los últimos veinte años. La geografía de este libro notable coincide casi totalmente con el de Olmedo, aunque el tiempo evocado y el mundo imaginario sean otros: *Cerco y persecución* ... transcurre principalmente en la ciudad de Uruguaiana, pero la acción se desplaza en ocasiones a Porto Alegre, Paso de los Libres en Argentina, Paso de los Toros y Bella Unión en Uruguay. Es una novela de iniciación adolescente y cuenta —con impecable maestría técnica— una historia que transcurre en un solo día y que marcará la entrada del joven narrador a la edad adulta: el día en que su tío, el contrabandista perseguido Juvêncio Gutierrez, vuelve a Uruguaiana desde su exilio del otro lado de la frontera, y es cercado por la policía y muerto a tiros. La historia, que tensa un drama que esconde secretos de familia y construye un puñado de personajes singulares, es vista a través de los ojos del adolescente que sueña con ese ancho mundo que trae el tren de Paso de los Libres y que está más allá del puente sobre el río Uruguay. Ciudadano de esa geografía fronteriza, el adolescente guarda en su cuarto un póster de Peñarol, su madre lee la revista argentina *El Hogar* y en su casa consumen vino de Bella Unión y queso de Paso de los Libres. Pero sobre todo es por su sensibilidad de habitante de una ciudad de provincias, necesitado de entender el mundo y asumir su propia identidad, por lo que su peripecia es tan universal y a la vez nos resulta tan cercana. Junto a su pasión por el cine, el personaje alimenta una curiosidad recién inaugurada con la lectura de novelas de aventuras, pero también lee *Los alimentos terrestres* de André Gide (un texto cuya presencia en el relato ilumina la historia del tío y de la madre) y *O tempo e o vento*, el clásico de Erico Verissimo, que en la novela pauta la relación del narrador —hijo de un librero culto, melómano y comunista— con el imaginario regional y su circunstancia más próxima. Así lo cuenta Ruas, en un pasaje que es a la vez un elogio del poder de la literatura sobre la imaginación y un homenaje a Verissimo (vale recordar que Tabajara Ruas es el guionista de la versión cinematográfica de la novela de Erico Verissimo dirigida por Jaime Monjardim):

«Abrí el libro al azar y comencé a leer: *Nadie sabía con certeza cómo el capitán Rodrigo Cambará había entrado en la vida de Santa Fe*. El adolescente sentado en el portal leía sin parar aventuras de Rocambole, Scaramouche, Los Tres Mosqueteros, aventuras que se desarrollaban en países distantes,

en castillos de puentes levadizos, en calles laberínticas, en campos de batalla trémulos de estandartes coloridos. El mundo de la aventura y de la imaginación era privilegio de esos países, cuyos nombres sonaban como promesas de un placer raro y elegante, vedado al acontecer cotidiano de la pequeña ciudad junto al río. Pero el poder del artista ya le había insuflado vida al capitán Rodrigo Cambará. El capitán surgía entre nubes de humo y pólvora, embistiendo contra los cañones enemigos, arrebatándoles banderas. Allí, aquel sábado después del almuerzo, en el portal de la casa, calentado por el sol de primavera, el adolescente oyó ruido de patas de caballo y levantó sus ojos de la página que leía. El jinete venía por el medio de la calle de tierra, al trote, silencioso y solitario, imponente en el poncho negro, sombrero con barboquejo, rebenque colgando de la muñeca. El caballo subía y bajaba la cabeza inquieta, las crines relampagueaban. El jinete pasó frente al muchacho, se tocó el ala del sombrero con dos dedos y se fue alejando con el mismo trote cadencioso, como una aparición, o como si hubiera salido de las páginas del libro.» (Ruas, 1997, 36-37)

DOS POETAS

Esa mixtura de lenguajes y sensibilidades existe también en el campo de la poesía uruguaya. Un poeta como Washington Benavides, oriundo de Tacuarembó y profundo conocedor de la literatura de Brasil, ha integrado a una zona de su obra el mundo familiar de la frontera, además de dar a conocer a dos generaciones de poetas y escritores el rico legado de la poesía brasilera. No ha escrito, en cambio, directamente en portugués. Distinto es el caso de Alfredo Fressia, residente desde 1976 en São Paulo, autor de un libro que se llama significativamente *Frontera móvil* y que compuso uno de sus libros, *Rua Aurora*, en la lengua del Brasil.

Hoy, como en el caso de la narrativa, quiero acercar el foco al mundo de la frontera y elegí para eso a dos poetas uruguayos de generaciones distintas nacidos en el norte: Elder Silva y Fabián Severo.

Oriundo de Pueblo Lavalleja, en el límite entre Salto y Artigas, nacido en 1956, Elder Silva es otro caso de transculturación literaria, a través de una cosmovisión anclada en su circunstancia norteña y expresada con una dicción poética contemporánea. Cercano a la estética de un poeta como

Ferreira Gullar, Silva conoce bien la poesía de Brasil, y una amplia zona de su obra refleja esa familiaridad. En su libro *La frontera será como un tenue campo de manzanillas* (Premio Luis Fera, de la Universidad de Tenerife, España) publicado en 2007, tiene una sección entera escrita en portugués y varios poemas que combinan ambas lenguas, en un híbrido que no es portuñol, pero que acusa la facilidad del pasaje entre una y otra: «*Louvado seja meu pai./ (Louvado seja nesta terça feira de novembro/ sem ele, sem seu olhar.)/ Louvados sejam meus avos Sabino Vicente,/ a Mariazinha,/ a donna Palmira sempre de preto,/ encomendándose al más allá/ todas las mañanas/ de los últimos años de su vida (...)*»

DE PASO EN PUEBLO LAVALLEJA

Elder Silva

En el almacén de Carlitos García
bebo un vaso de vino con unos troperos
que llevan novillos para Itapebí
y un par de viejos que aún resisten
entre las arboledas de este pueblo.

Hablamos de carreras de caballos,
de gente muerta cuando el ómnibus cayó
en el río.

(Athos García camina con parsimonia
entre botellas empolvadas.
Coco Soria, mi padre, se recuesta al mostrador,
que se va llenando de ese suavísimo humo
de la memoria).

Alguien pregunta por la salud de Eleodoro,
por la casita que estaba construyendo el hijo de
Artave
al lado de la ruta.

Cuando subo al ómnibus que me lleva de
nuevo a Salto,
pienso por primera vez, que jamás me he ido
de este pueblo:
Conheço meu lugar.

El caso del más joven Fabián Severo es especialmente interesante. Nacido en Artigas en 1981, publica en 2010 su primer libro, *Noite nu Norte*, escrito enteramente en portuñol, ese dialecto del portugués hablado en la frontera con Brasil. Los antecedentes de esta práctica en poesía escrita son escasos. Recuerdo textos de un libro del riverense Agustín R. Bisio (1894-1952), *Brindis agreste*, publicado en 1947, otros de *La sombra de los plátanos* de Olyntho Maria Simoes (1901-1966), y algunas letras de canciones.

Conviene recordar que el portuñol no es el resultado de la influencia de la lengua portuguesa sobre el español, sino de la influencia del español desde fines del siglo XIX sobre el portugués original hablado en la zona. Y que, teniendo raíces más antiguas que nuestra existencia de país independiente recién empezó a ser reconocido como una modalidad lingüística particular a partir de los estudios de José Pedro Rona en 1959, continuados desde la década de 1970 por Elizaincín, Behares y Barrios de la Cátedra de Lingüística de la Facultad de Humanidades. Estos estudios debieron abrirse paso después de décadas de represión del uso del portuñol en las escuelas de la frontera.

El libro de Fabián Severo rompe muchos tabúes y es, sobre todo, un gesto de coraje al atreverse a hacer poesía en una modalidad dialectal no normatizada, atendiendo a la fonética y adaptando la ortografía —a veces vacilante— al lector de lengua castellana. Severo escribe su libro «*como un acto de amor a su lengua materna*» —como dice Luis Behares en el prólogo— un libro que habla del dolor de vivir en una lengua negada y despreciada. En *Noite nu norte* Severo esgrime su condición de extranjería con orgullo y conciencia de las dificultades del intento: «*Semo da frontera/ neim daquí neim dali/ no es nosso u suelo que pisamo/ neim a lingua que falamo*», dice, y «*Miña lingua le saca la lengua al dicionario/ baila um pagode ensima dus mapa/ y fas como a túnica y a moña/ uma cometa pra voar y solta pelu seu*». (Severo, 2010, 32)

Con su áspera belleza, el libro de Severo nos interpela. Recién en 2008 la nueva Ley de Educación reconoció la existencia de nuestra diversidad

lingüística y a texto expreso habla de «las diferentes lenguas maternas existentes en el país», lo que había sido hasta ahora sistemáticamente rechazado por el Estado uruguayo. En consecuencia, en 2009 Uruguay se integró a una propuesta iniciada por Argentina y Brasil, en el marco del Mercosur, que consiste en instalar Escuelas Interculturales Bilingües en uno y otro lado de la frontera. Es una experiencia incipiente, pero en el mismo sentido que la difusión de la literatura de la región, habría que saludarla como un intento de rehacer un espejo imaginario que nos refleje con más fidelidad y justicia.

TRINTICUATRO

Fabián Severo

Mi madre falava muy bien, yo entendía.

Fabi andá fase los deber, yo fasía.

Fabi traseme meio litro de leite, yo trasía.

Desí pra doña Cora que amañá le pago, yo disía.

Deya iso gurí y yo deiyava.

Mas mi maestra no entendía.

Mandava cartas en mi caderno,

todo con rojo (igualsito su cara) y asinava imbaiyo.

Mas mi madre no entendía.

Le iso pra mim hijo y yo leía.

Mas mi madre no entendía.

Qué fiseste meu fio, te dise que te portaras bien

y yo me portava.

A historia se repitió por muintos mes.

Mi maestra iscrevía mas mi madre no entendía.

Mi maestra iscrevía mas mi madre no entendía.

Intonses serto día mi madre entendió y dise:

Meu fio, tu terás que deiyá la iscuela

y yo deiyé. ♦

RESUMEN

Las invasiones de Portugal y del Brasil en el siglo XIX dejaron profundas huellas culturales en un amplio espacio fronterizo, pero a la vez alimentaron la desconfianza en los círculos de poder uruguayos frente a la amenazadora influencia brasileña. El mito del «país homogéneo» contribuyó a negar la existencia de esa cultura fronteriza, supuestamente «bárbara» y antimoderna. Esa negación incluyó la conformación de una política represiva en la enseñanza pública sobre el uso del «portuñol», la forma dialectal hablada en ese territorio.

La última dictadura, que derribó varios mitos nacionales, puso en cuestión también esa supuesta homogeneidad. Con la aceptación de nuestra diversidad, se empieza a despertar la atención hacia las fronteras, vistas ahora ya no como muros de contención, sino como pasajes de intercambio y de conformación de identidades específicas.

Este trabajo apunta a analizar el imaginario de la frontera en algunas obras literarias de uno y otro lado de los límites geográficos.

Descriptor: LITERATURA

SUMMARY

The portuguese and brazilian invasions during the nineteenth century left behind deep marks on a wide border area. At the same time they enhanced a strong warning in the uruguayan political level towards the menace of brazilian influence. A certain belief in a mythological concept of «homogeneous country» pushed the denial of that frontier culture, supposedly barbarian and antimodern. That denial enforced a prohibition of portuñol in public schools, in spite of the fact that the dialect is commonly used in the area.

The military government brought down several myths and also questioned that supposed homogeneity. As we start to accept our diversity, attention begins to be given to the borders. These areas are seen not as defensive walls but as interchange areas of specific identity.

This paper works out the imaginary of the frontier in some literary works of either side of the geographic border.

Keywords: LITERATURE

BIBLIOGRAFÍA

- DELGADO APARAÍN, M. *Causa de buena muerte*. Montevideo, Arca, 1982.
- *No robarás las botas de los muertos*. Montevideo, Alfaguara, 2002.
- ELIZAINCÍN, A. *Bilingüismo y problemas educativos en la frontera uruguaya brasileña*. Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 1978.
- ELIZAINCÍN, A., BEHARES, L., BARRIOS, G. *Nos falemo brasileiro. Dialectos portugueses en Uruguay*. Montevideo, Amesur, 1987.
- OLMEDO, I. *La venganza de la Diosma*. Montevideo, Trilce, 2004.
- RAMA, Á. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1982.
- ROCCA, P. *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: Dos caras de un proyecto latinoamericano*. Montevideo, Banda Oriental, 2006.
- RONA, J. P. *El dialecto «fronterizo» del Norte del Uruguay*. Montevideo, Universidad de la República, 1959.
- RUAS, T. *Persecución y cerco de Juvenio Gutiérrez*. Montevideo, Banda Oriental, 1998.
- SEVERO, F. *Noite nu Norte*. Montevideo, Del Rincón, 2010.
- SILVA, E. *La Frontera será como un tenue campo de manzanillas*. Montevideo, Cíviles Ilustrados, 2007.
- SIMOES LOPES NETO, J. *Cuentos gauchescos*. Montevideo, Banda Oriental, 2008.

PANEL FRONTERAS MÓVILES: ESPAÑOL, PORTUGUÉS, PORTUÑOL

Una y otra

Fronteras y abismos en Clarice Lispector



LAURA VERISSIMO DE POSADAS¹

«(...) Aquellas que saben que la aproximación, a lo que quiera que sea, se hace gradual y penosamente —atravesando incluso lo contrario de aquello a lo cual nos aproximamos». *C. Lispector*²

La frontera nunca fue para mí un puesto de control, un auto que se detiene, un milico que asoma a la ventanilla y pide —o no— documentos, que obliga —o no— a abrir el baúl.

La frontera es, desde mi infancia, una calle que se cruza, la Plaza Internacional atrás, la Rua dos Andradas hacia delante. Una calle que se cruza, un movimiento y todo es diferente, los sabores, los olores, los sonidos, los saludos al cruce (ô!).

Un movimiento apenas y se abre otro mundo, otra lengua, otro ritmo, como apenas con un movimiento entramos en el sueño o caemos en el lapsus. Como basta un movimiento para que la vida ceda el lugar a la muerte.

Ese otro mundo, tierra natal de mi padre, ha sido siempre parte integrante de mi historia porque «lo que no fue», como decía Barrán en lo que resultó su despedida, «lo que no fue» es, también, parte de la historia de cada uno. Ese «otro mundo», que a medida que pasan mis años ha devenido lugar de «saudades», del que estoy exilada y a la vez —por mi apellido— tan

1 Miembro Titular de A. P. U. Martí 3235. lauraver@adinet.com.uy

2 En «*La pasión según G. H.*».

incluida, ha sido un permanente ausente-presente y, creo, una de las fuentes de la apenas perceptible e intermitente vivencia de descolocamiento, de ser extranjera siempre, en cada uno de los países y ciudades en que me tocó vivir y aún dentro de los distintos espacios de un mismo lugar geográfico.

Hay encuentros que, al modo de los momentos privilegiados de un análisis, producen efectos de verdad. Un libro, cuyo título es un nombre de pila seguido por una coma, como una larga carta que su biógrafo le dirige («Clarice,»), fue mi primer contacto con la narradora brasileña Clarice Lispector³. El autor, Benjamin Moser⁴, hinca su pluma en el corpus de la obra de CL, en su historia y sus marcas, en sus zonas de sufrimiento y sus fuentes de creación.

Su vida me llevó a buscar, casi compulsivamente, sus textos. Intentaré aquí compartir, y así, despertar el interés por la obra de esta escritora, desarrollando apenas alguno de los tópicos de insistencia de esa cantera inagotable en la que, por mi parte, no podré cejar en seguir buscando.

FRONTERAS

C. Lispector es una portavoz excepcional de ese cerno del descubrimiento freudiano, tan resistido entonces como ahora, porque atenta contra la ilusión de unidad y poder tan cara a cada humano. El psicoanálisis se constituye, justamente, por el coraje de Freud de «remover las regiones infernales» —acápite que elige para la Interpretación de los Sueños— explorando lo oscuro, lo extranjero de cada uno siempre presente y siempre elusivo.

La condición de extranjera hace a la condición vital de Clarice y atraviesa toda su obra. Nacida en Ucrania (1920) llega a Brasil a sus dos meses de nacida (o un año, según otras versiones) con sus padres y dos hermanas mayores que huyen de los pogroms y el hambre. Su tipo físico, su pronunciación, sus largas permanencias fuera de Brasil con su marido diplomático, incidieron

3 De ella se ha dicho que era lo que Kafka sería si hubiese sido mujer, o Rilke una judía brasileña o Heidegger si hubiera dejado de ser alemán. Ha sido comparada con J. Joyce y con V. Woolf.

4 «Clarice», São Paulo: Cosac Naify, 2009. Tomo de esta excelente biografía los comentarios de los críticos de su época de cuya traducción me hago responsable.

en que siempre fuera vista como extranjera, y aún más, como señalara su amigo, Antonio Callado como «...una extranjera en la tierra. Daba la impresión de andar por el mundo como quien desembarca de nochecita en una ciudad desconocida donde hay huelga general de transportes». En cuanto a su escritura, el poeta Lêdo Ivo dice que «La extranjería de su prosa es una de las evidencias más contundentes de nuestra historia literaria (del Brasil), y aún más de la historia de nuestra lengua. Esa prosa fronteriza, emigratoria e inmigratoria, no nos remite a ninguno de nuestros antecesores preclaros.»⁵

Pero Clarice reivindicaba, una y otra vez, su ser brasileña. «Tengo la certeza de que en mi cuna mi primer deseo fue el de pertenecer», escribió. «Por motivos que aquí no importan yo de algún modo debía estar sintiendo que no pertenecía a nada ni a nadie. Nací sin motivo.»⁶ Esta última afirmación parece un modo de defenderse —una desmentida— de lo que, pocos párrafos después, puede decir: «Mi madre estaba ya enferma y, por una superstición muy difundida, se creía que tener un hijo curaba a una mujer de su enfermedad. Entonces fui deliberadamente creada, con amor y esperanza. Solo que no curé a mi madre. Y siento hasta el día de hoy esta carga de culpa: me hicieron para una misión determinada y fallé. Como si contasen conmigo en las trincheras de una guerra y yo hubiera desertado. Sé que mis padres me perdonaron (...) Pero yo, yo no me perdono. Querría que simplemente se hubiera cumplido un milagro: nacer y curar a mi madre. Entonces sí: yo habría pertenecido a mi padre y a mi madre. (...) pertenecer es vivir.»⁷

Su primera novela a los 23 años (1943), «Cerca del corazón salvaje», es seguida de una profusión de artículos periodísticos, cuentos y más novelas.

De «Lazos de familia» (compilación de cuentos) he tomado «Amor» y, entre sus novelas, sobre todo, «La pasión según G. H.»

Clarice dice no comprender del todo el sentido de lo que escribe, así como el lector experimenta momentos de «revelaciones» que dejan paso al

5 CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Clarice Lispector. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2004, pág. 48.

6 «Pertenecer» en «Revelación de un mundo»

7 Idem. El destacado es de C. L.

desconcierto, a zonas de penumbra, donde el sentido se escapa, el misterio se impone y no se deja desentrañar.

Su escritura se desovilla bordeando «fronteras móviles» entre la vida —que ha logrado esforzadamente organizarse— y la Vida, que señala, así con mayúscula: «*Fue así que comencé a dar los primeros pasos en la nada. Mis primeros pasos vacilantes en dirección a la Vida, abandonando mi vida. El pie pisó en el aire, y entré en el paraíso o en el infierno; en el núcleo*»⁸ Es desde esa Vida, desde lo que allí pulsa, que Clarice escribe. Es desde ese vacío que se experimenta existiendo. «*Pulsaciones*» —subtítulo de su último libro— que la mueven a asomarse, una y otra vez, a los abismos de lo innombrable... pero no sucumbe y logra sostener la palabra aún desde «*los escombros*» del mundo, en un clima, por momentos apocalíptico, de fin de los tiempos y, a la vez de «*revelación*». Ambos sentidos están contenidos en la palabra griega «apocalipsis».

De aquello que algunos han querido ver como una búsqueda de Dios, herencia de los místicos judíos, retengo la insistencia, en toda su obra del «...*estoy buscando, estoy buscando*» con que comienza su novela «*La pasión según G. H.*». A diferencia de su biógrafo me alejo de la interpretación religiosa o de cualquier trascendencia porque, en mi lectura, Clarice ubica la trascendencia del lado del «*esfuerzo humano de salvación*»⁹ propio de «*toda una civilización que tiene como fundamento el salvarse*»¹⁰ La trascendencia, para ella, es darle «*un nombre a lo que estaba viviendo, si no no me salvaría*»¹¹, es darle sabor y color a las cosas, sentir y darle sentido a la vida cotidiana, lo que no implica para ella ninguna idealización, como la palabra trascendencia podría sugerir, por eso a esa «vida» la escribe así, con minúscula.

En su último libro¹² dirá. «*Lo cotidiano lleva en sí el abuso de lo cotidiano: lo cotidiano acarrea la tragedia del tedio de la repetición. Pero hay una esca-*

8 *La pasión según G. H* pág. 90.

9 *Idem*, pág. 92.

10 *Idem*.

11 *Idem* p.100

12 *Un soplo de Vida*, pág. 74. Siruela

patoria: la gran realidad es fuera de serie: como un sueño en las entrañas del día». Irrupción de «eso otro», en las diversas modalidades de las formaciones de lo inconciente, desestabilizando la ilusoria imagen de unidad yoica a la vez que abriendo caminos de «escapatoria» hacia posibilidades creativas.

Para el psicoanálisis lo humano se apoya en una falla radical, en una herida primordial, en torno a la cual se construye todo el mundo del lenguaje y C. Lispector da cuenta, una y otra vez, que es la palabra lo que la (nos) salva. Su búsqueda literaria apunta a encontrar aquellas que atrapen lo que nombran y, más allá, palabras para aquello que no las tiene. *Tal vez encuentre otro nombre, mucho más cruel al principio, mucho más él mismo. O quizás no lo encuentre»¹³*

Parece ir a la búsqueda del origen de la vida, en la ilusión de alcanzar el núcleo de su ser, como si allí pudiera encontrar respuesta a la pregunta por el origen de su propia vida. («*porque yo tenía que buscar la respuesta imposible de responder»¹⁴*)

J. Kristeva, dice de H. Arendt que «ejerció su pensamiento en el núcleo de su vida». Plantea que «ese rasgo específicamente arendtiano» es, tal vez, revelador de algo específicamente femenino. Acompaña la idea freudiana de que la represión es problemática en la mujer, haciendo de eso la condición de que sea menos proclive a «aislarse en los palacios obsesivos del pensamiento puro» y más a «echar anclas en la práctica de los cuerpos y en los lazos con los otros».¹⁵

«*No escribir es intolerable»*, porque es su modo de intentar articular algo ante la presión por encontrar la respuesta (imposible) a la pregunta por su origen y más aún, articular un sentido ante el acoso de alcanzar algo más, «*anterior a lo humano»*, «*lo peor»*, «*lo infernal»¹⁶*, lo que, aclara, llamaba así en sus «*antiguos términos humanos»*. Acosada, apremiada,

13 *La pasión según G. H.*, pág. 96.

14 «Escándalo inútil» en «*Revelación de un mundo»*.

15 *J. Kristeva: El genio femenino*. 1. Hannah Arendt. Paidós.

16 *La pasión según G.H.*, pág. 93.

bascula: «*Sí, yo quería*» y luego «*No puedo! no quiero saber de qué está hecho eso que hasta ahora yo había llamado `la nada`!*»¹⁷

Lo vive como un llamado que no sabe si es de «¿*la locura o la realidad?*»¹⁸, un llamado del que no puede sustraerse, que la fascina pero, a la vez, la aterra:

«*Estoy acostumbrada a capas empapadas pero no a la simple humedad de la cosa.*»(...)«*...esa cosa sin cualidades ni atributos, era repugnante la cosa viva que no tiene no tiene nombre, ni gusto, ni olor.*»

A través de su obra podemos ir siguiendo, en distintos textos, de distintas épocas, los rastros de una tensión entre la «vida humanizada», vivida para ser entendida, en la que «*Lo que los otros reciben de mí se refleja de nuevo en mí, y forma la atmósfera de lo que se llama: yo*»¹⁹, en que el deseo «*se había encaminado a transformar los días en bien realizados y bellos*», «*aureolados por calmos deberes*»²⁰ y «*La otra —la incógnita es anónima—, esa otra existencia.*»²¹ Ese otro mundo donde «*...se estaba haciendo un trabajo secreto del cual ella comenzaba a darse cuenta*» (...) «*El asesinato era profundo. Y la muerte no era lo que pensábamos.*»²²

ABISMOS

Ese otro mundo —esa cosa «*neutra*», el «*infierno*», más allá del campo semiótico, más allá del lenguaje— es el núcleo de su angustia, lo que la mueve a escribir «*con náusea, con desesperación, con valentía*» y que «no cesa de no inscribirse» (Lacan). Muchos otros artistas han bordeado esos

17 Comillas de C. L.

18 Idem, pág. 79.

19 Idem, pág. 37.

20 «Amor», en *Lazos de familia*, pág. 18, 19.

21 *La pasión según G. H.*, pág. 37.

22 «Amor», en *Lazos de familia*, pág. 23.

abismos. Recordaré, aquí, a Sábato cuya desaparición reciente requiere un homenaje en estas Jornadas y a J. P. Díaz de quien había citado, en un viejo trabajo sobre la melancolía, un texto con una relación de «correspondencia» con C. Lispector: «Y mientras ando, mal que mal pero ando, hay una brecha cerca del lugar donde doy cada paso. Allí en el fondo está, estoy ¿pero quién? Y no puedo saberlo, solo siento el miedo de andar por allí, junto a esa brecha abierta, siempre a mi lado, que no se cierra, como si el que está allí, el que espera, fuera una herida».²³

Para los psicoanalistas, cada pérdida, cada duelo activa aquellas primordiales y pueden dejarnos expuestos a la herida «irrestañable»²⁴ que, en tanto estructurante, hace de la «añoranza» una marca de lo humano. Pero en C. Lispector esta añoranza era su aire, la respiraba todo el tiempo. Son muchos los testimonios de su sufrimiento persistente²⁵. Padecía «La maladie de la douleur» como titula Kristeva su trabajo sobre M. Duras en el que, al volver a él, encontré un párrafo dedicado a Clarice. Es elocuente y conmovedora la última entrevista en febrero de 1977²⁶, única que dio ante una cámara, realizada semanas antes de su muerte.

Vivió el amor, amores, la maternidad, la escritura y los reconocimientos a su obra y a su persona, aún así, la vida, esta con minúscula, le era apenas soportable. Intentaré seguir algunas huellas para asomarnos a la hondura de ese su dolor.

Su biógrafo se pregunta: «¿Puede un lugar imprimir sus trazos en alguien que lo abandonó al inicio de su infancia?»²⁷ Moser, como escritor, contesta que no. Yo, como psicoanalista, contesto que sí. Que las marcas de lo vivido por los padres en su Ucrania natal —humillaciones, pogroms, masacres— deja huellas inevitables e imborrables en Clarice, quien permanece como anudada a la intensidad del horror. Como si en su «*artesonado*»

23 Díaz, J. P: *Te Ipsum*.

24 Freud, S: *Inhibición, Síntoma y Angustia*, A. T. XX, pág. 160.

25 En «Clarice», B. Moser. Mafalda Verissimo, p M. Esther Gilio (comunicación personal).

26 Entrevista a Clarice Lispector. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=gad7b6kqyok>

27 Benjamin Moser, *op. cit*, pág. 30.

imaginario hubiera vivido imantada por una escena primaria terrible, en la que su origen queda unido al origen de la enfermedad de su madre: cerca del fin de su vida le confía a una amiga que su madre había contraído la sífilis como consecuencia de haber sido violada por soldados rusos. «¿Quién como yo sabía que no había cambiado desde el tiempo en que me habían diseñado en la roca de una caverna? Y al lado de un hombre y un perro.»

«Era ya. Por primera vez en mi vida se trataba plenamente del ahora. Esa fue la mayor brutalidad que jamás había recibido» (...) «Lo que sale de la cucaracha es: 'hoy', bendito fruto de tu vientre» (...) Esa cosa cuyo nombre desconozco era la que, mirando a la cucaracha, estaba consiguiendo ya llamar sin nombre» (...) «Por un instante, entonces, sentí una especie de excitada felicidad en todo el cuerpo, un horrible malestar feliz, en que las piernas parecían desaparecer, como siempre que eran tocadas las raíces de mi identidad desconocida.» Los ojos de la cucaracha son «dos ovarios neutros y fértiles», reconoce en ella «lo insulso de la vez que había estado embarazada» (...) «Madre: maté una vida y no hay brazos que me reciban ahora y en la hora de nuestro desierto, amén» (...) «desde dentro del envoltorio está saliendo un corazón denso y blanco y vivo como pus, madre, bendita eres entre las cucarachas, ahora y en la hora de esta tu muerte mía, cucaracha y joya».²⁸

Que cada uno se deje envolver por las palabras de la bruja, que cada uno, como en un ritual las devore porque en cada una «late un corazón», como ella ha escrito.

Para terminar: «¿`Escribir´ existe por sí mismo? No. Es solo el reflejo de una cosa que pregunta. Yo trabajo con lo inesperado. Escribo como escribo, sin saber cómo ni por qué: escribo por fatalidad de voz. Mi timbre soy yo. Escribir es un interrogante. Es así: ?»²⁹ ♦

28 «La pasión según G. H» pág. 89 y sgtes.

29 «Un soplo de Vida», pág. 16.

RESUMEN

El objetivo del trabajo es darle voz a una autora poco conocida en nuestro medio. Su escritura es de particular interés para los psicoanalistas por su capacidad de bordear los límites de lo decible y de producir así «efectos de palabra», múltiples y singulares, en cada lector y en cada lectura.

Se ponen en perspectiva algunos datos biográficos con fragmentos de sus textos.

Descriptores: LITERATURA / VACÍO

Personajes-Tema: Lispector, Clarice

SUMMARY

The purpose of this paper is to introduce the voice of a rather unknown author in our milieu. She is particularly interesting to psychoanalysts because of her capacity to approach the limits of what can be said and thus produce different «word effects» in each reader and each lecture. Some biographic data are enhanced through quotations of her texts.

Keywords: LITERATURE / EMPTINESS

Characters-subject: Lispector, Clarice

BIBLIOGRAFÍA

- FREUD, S. Inhibición, síntoma y angustia (1926). *O. C. Tomo XX*. Buenos Aires, Amorrortu, 1969.
- KRISTEVA, J. *El genio femenino. La vida, la locura, las palabras: 1. Hanna Arendt*. Buenos Aires, Paidós, 2003.
- LISPECTOR, C. *La pasión según G. H.* Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010.
- *Lazos de familia*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010.
- *Un soplo de vida (pulsaciones)*. Madrid, Siruela, 2008.
- *Revelación de un mundo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- MOSER, B. *Clarice*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

PANEL FRONTERAS MÓVILES: ESPAÑOL, PORTUGUÉS, PORTUÑOL

Erico Verissimo: «aquí y allá el inconsciente me traiciona»



DENISE MOTA¹

«Mis libros están lejos de ser memorias disimuladas. Utilizo en ellos mis vivencias. Aquí y allá el inconsciente me traiciona.»² Así describía el *gaúcho* Erico Verissimo (1905-1975) —el novelista más importante de Rio Grande do Sul y uno de los autores de ficción, editores y traductores más ineludibles de Brasil— la génesis de su obra, poblada de anécdotas sobre los avatares del hombre común y los desafíos enfrentados por el alma humana en la búsqueda de paz y felicidad o, en términos más inmediatos, en su lucha por sobrevivir en un mundo bello pero lleno de hostilidades.

En este trabajo, trataremos de presentar en líneas breves la biografía de Verissimo, el conocido escritor de «El Tiempo y el Viento» trilogía épica sobre la formación de la identidad *gaúcha* que es considerada una de las obras maestras de las letras portuguesas. Repasaremos sus orígenes, referencias intelectuales, trayectoria profesional y la percepción aguda del rol del inconsciente en su creación literaria —tema central de este texto—. Acompañaremos de qué manera hechos, casi siempre laterales en su cotidiano de múltiples tareas, terminan apareciendo con destaque en sus

1 Priodista y traductora, master en Integración Regional en el Mercosur por la Universidad de San Pablo, Brasil. Minas 1077, Montevideo. dmota.silva@gmail.com

2 Corrêa da Costa, M. I. Um gaúcho sem esporas. En: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21.12.68.

historias bajo otros «atuendos», y cómo relaciona el arte de escribir a la capacidad de dejar fluir el inconsciente.

Primero, pasemos a grandes rasgos por la biografía del autor. Erico Verissimo fue profesor, diplomático, bancario, socio en una farmacia y, antes de todo eso, empleado en un mercadito de frutas y verduras en Cruz Alta, ciudad del interior de Rio Grande do Sul. Fue un niño enfermo, tan enfermo que llegó a ser desahuciado por los médicos. Su mal, se pudo detectar felizmente a tiempo, consistía en una meningitis acompañada de bronconeumonía.

Recuperado, avanzó en los estudios pero, después de la separación de sus padres, terminó en un negocio familiar, vendiendo ajo, cebolla y lo que le pidieran. A los 13 años su lectura se componía, por ejemplo, de «Crimen y Castigo», de Dostoievski, «Anna Karenina», de Tolstoi, y obras de Émile Zola y del portugués Eça de Queirós.

A los 27 publica su primer libro, «Fantoques» (Marionetas), colección de cuentos. Admirador de Albert Camus, recibió al franco-argelino cuando estuvo de visita en Porto Alegre en 1949. Fue amigo de Clarice Lispector —una de las autoras más emblemáticas de la prosa de tenor psicológico en Brasil— y contemporáneo de Jorge Amado, José Lins do Rego, Mario Quintana y otros referentes de las letras nacionales.

Como editor de libros y traductor, hizo llegar a Brasil obras de Marcel Proust, James Joyce y Virginia Woolf, no por azar maestros en el uso literario del «flujo de consciencia», término creado por el psicólogo William James en 1890 y que, en literatura, consiste en el intento de retratar los procesos mentales de los personajes sin interrupciones ni fragmentaciones, sino en un «chorro» de referencias y pensamientos entrecruzados, tal como ocurrirían en sus mentes.

Verissimo también tradujo «Felicidad», de la neozelandesa Katherine Mansfield, en 1940. El año anterior, ya había compuesto la versión al portugués del cuento «Psicología», de la autora.

En 1943 fue profesor de literatura brasileña en la Universidad de California en Berkeley. Volvería a Brasil dos años después pero seguiría yendo a Estados Unidos con distintas funciones, entre ellas la de director del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Pan-Americana de la Organización de los Estados Americanos (OEA).

Es padre de Clarissa, artista plástica, y Luis Fernando Verissimo, hoy con 75 años y uno de los más lúcidos y brillantes articulistas y cuentistas de Brasil.

TIEMPO, VIENTO, MASCULINO, FEMENINO

«El Tiempo y el Viento» es su obra más conocida y reconocida, considerada por él la única que «iba a durar», aunque al final todos sus escritos lo hayan logrado. Es considerada una de las novelas más importantes de la literatura brasileña y tiende puentes con varios elementos de la cultura uruguaya, consideración compartida por intelectuales como Circe Maia, poeta uruguaya que tiene ancestros de origen brasileño y está traduciendo Mario Quintana, otro *gaúcho* fundamental, poeta de Rio Grande do Sul. Sobre la cercanía, no solo geográfica sino cultural entre Uruguay y la tierra de Erico Verissimo, dice Circe Maia, en conversación con la autora durante la producción de este trabajo: «Es muy cierta la relación estrecha del norte de nuestro país, especialmente Rivera y Tacuarembó, con Rio Grande do Sul. Una gran parte de nuestra población —mi familia incluida— tiene ascendientes que llegaron de allí. Mi madre me contaba historias, leyendas, creencias populares que venían del Sur de Brasil. También nuestras costumbres, nuestra música, nuestra literatura recibe esa importante influencia».

Y, en cuanto a la obra maestra de Verissimo, observa: «‘El Tiempo y el Viento’ es naturalmente reconocida como una novela extraordinaria, que nos hace vivir toda una época con la intensidad y la fuerza de sus personajes y de sus episodios».

«El Tiempo y el Viento» narra anécdotas, a lo largo de varias generaciones, de una familia de Rio Grande do Sul mientras ocurren, en paralelo, hechos esenciales de la historia de ese Estado entre 1745 y 1945. Están presentes en la trilogía, directa o indirectamente, hitos fundamentales como la llegada de los primeros inmigrantes alemanes para ocupar y trabajar en el territorio o el suicidio del entonces presidente de Brasil, el *gaúcho* Getulio Vargas, en 1954. Además de recomponer la génesis de su tierra, Verissimo recorre las raíces indígenas, portuguesas y españolas, las leyendas y creencias que componen las fibras físicas y emocionales del *gaúcho* original.

Uno de ellos es Rodrigo Cambará, entre los personajes centrales de la obra, un «macho que tiene el coraje de agarrar la vida en sus brazos, ser lo

que es, decir lo que piensa, hacer lo que desea, comer lo que tiene ganas»³, según anota Verissimo.

Las costumbres, los proverbios, el vocabulario de un lugar y una época se plasman en la narrativa del autor. Sobre ella, decía: «En determinado punto de mi actividad de autor de ficción, sentí que debía a Rio Grande do Sul una novela sobre su gente, su tierra y su historia»⁴.

Trátase de una obra de más de 2.000 páginas que le exigió a Verissimo 15 años de trabajo. En 1949 publica el primer tomo, «El Continente»; dos años más tarde sale «El Retrato», la segunda parte. Viaja a Washington, donde trabaja para la OEA, vuelve una vez más a Brasil en 1956 y en 1958 empieza la tercera y última parte de «El Tiempo y el Viento», bautizada «El Archipiélago».

En la trilogía, como en muchos de sus escritos, el inconsciente es compañero indisociable y prontamente reconocido por el autor. Como cuando afirma: «Estoy un poco, incluso, en las viejas de 'El Tiempo y el Viento'»⁵. La obra alcanzó repercusión tan destacada entre público y crítica que recibió dos adaptaciones para televisión, una de 1967 (por la extinta TV Excelsior), y otra de 1985, realizada por TV Globo y con producción de extremada calidad, simbolizada por la presencia de actores de gran prestigio, como Gloria Pires en uno de los papeles centrales, y por la música de Tom Jobim como tema de apertura.

Su reconstrucción del nacimiento de la identidad *gaúcha* brasileña también suscitó un sinnúmero de estudios académicos. Sobre el significado mítico del tiempo y del viento en Verissimo, quien, además de bautizar su novela principal, recurre a esos conceptos en muchas de sus otras obras. El escritor Antonio Hohlfeldt, profesor de la PUC-RS (Pontificia Universidad Católica del Rio Grande do Sul) y ex vicegobernador de ese Estado comenta:

«El tiempo es un elemento representativo de la vida, y por lo tanto femenino», y observa que muchas palabras designativas de tiempo, como

3 Verissimo, E. *O arquipélago*. Porto Alegre, Globo, 1961, p.203.

4 Freire d'Aguiar, R. Erico Verissimo: um solo de clarineta. En: *Manchete*. Rio de Janeiro, 04.08.73.

5 Corrêa da Costa, M. I. Um gaúcho sem esporas. En: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21.12.68.

«hora», son femeninas en distintos idiomas occidentales. «Él se construye verticalmente y designa la conservación de la propiedad y de la vida; que en la trilogía 'El Tiempo y el Viento' está simbolizada por la tijera que, de Ana Terra y Bibiana (personajes femeninos centrales de la trilogía), usan para cortar el cordón umbilical de los niños al nacer.»⁶

Y sigue: «El viento es un elemento representativo de la muerte y, por lo tanto, masculino, porque son los hombres, con sus guerras y su violencia, los que producen la muerte. Él se construye horizontalmente, porque designa la conquista y la posesión (violenta, por lo general), a través de figuras como el Capitán Rodrigo y del propio Rodrigo Cambará, su nieto. El símbolo básico de este elemento es un puñal heredado por Pedro Misionero, guardado por su madre, Ana Terra, y que pasa, de generación en generación, a lo largo de todo el clan».

Concluye Hohlfeldt: «A través del viento, se construye la acción que parte del individuo hacia el colectivo. Así, el viento es un elemento dinámico, tanto el que queda como el que pasa, a través de la acción del tiempo, que es un elemento externo, agente de transformaciones históricas que ocurren de forma independiente de la voluntad (consciente) del ser humano pero sin duda exclusivamente por medio de su acción. Es, entonces, una visión dialéctica la que tiene Erico Verissimo sobre la historia, razón por la que la oposición entre masculino y femenino cobra dimensiones fundamentales a la hora de comprender su obra».

EL HOMBRE Y EL NIÑO

El inconsciente es el secretario de todas las horas de Verissimo, su amigo íntimo e infaltable. Sobre su método de escritura dijo en 1969, en charla con la escritora Clarice Lispector: «Planifico pero nunca obedezco rigurosamente al plan trazado. Las novelas (y tú sabes de eso mejor que yo) son artes del inconsciente»⁷.

6 Hohlfeldt, A. Terra de contrastes. En: *Cadernos de literatura brasileira – Erico Verissimo*, número 16, 2003: pp. 103-104.

7 Lispector, C. Não sou profundo. Espero que me desculpem. En: *Manchete*. Rio de Janeiro, 04.01.69.

Al año siguiente, volvería al tema en una entrevista para una publicación de Porto Alegre. Dijo: «Cuando el consciente se da cuenta (el consciente a veces es medio lento en eso de percibir cosas sutiles) que corre el riesgo de ‘copiar’ una persona de la vida real, él trata de ‘disimular’ y usar solo en parte —o dar marcha atrás totalmente— las informaciones del inconsciente. Un verdadero novelista no fotografía, quiero decir, no retrata conscientemente la gente que conoció. Aunque quiera hacer eso, verá que no es totalmente posible. Muchas veces hice planes para un personaje mío, y allá, repentinamente, él empezó a decir y hacer cosas que no estaban previstas. Esa era una señal de que tenía vida propia, estaba vivo. El remedio sensato fue dejarlo libre.»⁸

Y ejemplifica: «En 1954, en el lobby de un hotel en la ciudad de Caracas, donde me encontraba tomando parte de una reunión interamericana de ministros de Educación de la OEA, vi salir de un ascensor un hombre de mediana edad, de características indígenas, vistiendo ropas evidentemente nuevas, compradas para la ocasión, y con un sombrero Gelot en la cabeza. Me pareció un tipo curioso (un aborigen diplomático —pensé—) y ‘me olvidé’ la imagen y el momento. Bien, el que se olvidó fue el consciente. El inconsciente lo registró todo. Y, nueve años después, en Brasil, estando yo frente al papel, lápiz en mano, pensando en cómo debería empezar un libro de impresiones sobre Grecia, ocurrió que la mano —dirigida por el inconsciente— dibuja una cara indígena coronada por un sombrero Gelot. Me olvidé de Atenas y me fijé en el dibujo. Una idea empezó a nacer... Escribí por debajo de la figura ‘El Señor Embajador’. Ese fue el origen de la novela que lleva ese nombre y que apareció en Brasil dos años más tarde y que ya fue traducido al inglés, alemán y ruso», contó Verissimo en entrevista a un diario *gaúcho* en 1970.

También para tejer nuevamente hilos sueltos, para solucionar conflictos o para tratar de descifrar enigmas que su alma encerraba, en cuanto a las frustraciones y pérdidas de la vida privada, el inconsciente fue herramienta omnipresente para el escritor. «Creo que el hombre es esclavo

8 Dinorah, M. Erico, retrato de un escritor. En: *Correio do Povo*. Porto Alegre, 07.06.70.

del niño. Y que, de cierta manera, el niño sigue allí en el hombre. Es de lo que me estoy dando cuenta al escribir memorias. He descubierto, en hechos, ideas y sugerencias de la niñez, las semillas de algunos personajes de mis novelas.»⁹

En ese sentido, una vez más «El Tiempo y el Viento» es seminal para el autor, que innúmeras veces señaló la separación de sus padres como una de sus tristezas más grandes. En «Solo de Clarineta» —libro de memorias que es también una reflexión sobre el arte de escribir— registra: «Lo importante es que un día me desperté a la más dulce de las realidades: la de que había encontrado el hogar perdido. Concluí que la línea melódica de mi vida había sido (...) una búsqueda de la casa y del padre perdidos. Allí estaba la casa. Los cuadros, los muebles, el aspecto general, la gente que visita, los amigos, visitantes que nadie espera. Y el padre. También eso, ese problema, estaba resuelto. En 'El Archipiélago', yo había hecho las paces en el diálogo entre Floriano (personaje que es un escritor, y también alter ego de Verissimo) y Rodrigo Cambará. Y ahora descubría que me había vuelto el padre de yo mismo»¹⁰. ♦

9 Freire d'Aguiar, R. Erico Verissimo: um solo de clarineta. En: *Manchete*. Rio de Janeiro, 04.08.73.

10 Loureiro Chaves, F. *Erico Verissimo: Realismo & sociedade*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1981, p. 88.

RESUMEN

El texto propone una reflexión sobre el rol del inconsciente en el *modus operandi* del escritor Erico Verissimo, ocupante del rango más alto en el panteón de las letras de Rio Grande do Sul y uno de los autores brasileños más identificados con las sensibilidades del Río de la Plata. Lo que se destaca son fragmentos de obras de Verissimo en que el inconsciente trabaja más allá de lo que supone el novelista y en donde, según sus propias palabras siempre, asume rol protagónico a la hora de construir escenas, personajes e, incluso, historias. Esta reflexión sirve de «excusa» para repasar algunos de los hitos fundamentales de la vida y la obra del escritor que materializó e inmortalizó el inconsciente colectivo *gaúcho* en la trilogía épica «El Tiempo y el Viento», inscripta entre los clásicos de la literatura de Brasil.

Descriptores: BIOGRAFÍA / LITERATURA / INCONSCIENTE

Autores-Tema: Verissimo, Erico

SUMMARY

This essay proposes a reflection on the role of the unconscious in Erico Verissimo's *modus operandi*. The writer is settled in the top of the pantheon, concerning Rio Grande do Sul literature, and is among one of the Brazilian authors most identified with the sensibility of River Plate. Emphasis here is given to excerpts from Verissimo's novels where unconscious works in a way that goes far beyond what the author supposes, texts in which —always according to the novelist's words— unconscious took the leading paper when it came to constructing scenes, characters and even stories themselves. This reflection is an «excuse» to go over some of the life and work key facts of the author who materialized and immortalized the *gaúcho* collective unconscious through «Time and the Wind» epic trilogy, which turned out to be a classic of Brazil literature.

Keywords: BIOGRAPHY / LITERATURE / UNCONSCIOUS

Authors-Subject: Verissimo, Erico

BIBLIOGRAFÍA

- CORRÊA DA COSTA, M. I. Um gaúcho sem esporas. En: *Jornal do Brasil*, 1968.
- DINORAH, M. Erico, retrato de um escritor. En: *Correio do Povo*, 1970.
- FREIRE D'AGUIAR, R. Erico Verissimo: um solo de clarineta. En: *Manchete*, 1973.
- HOHLFELDT, A. Terra de contrastes. En: *Cadernos de literatura brasileira* 16, 2003: pp. 103 -104.
- LISPECTOR, C. Não sou profundo. Espero que me desculpem. En: *Manchete*, 1969.
- LOUREIRO CHAVES, F. *Erico Verissimo: realismo & sociedade*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1981: p. 88.
- VERISSIMO, E. *O arquipélago*. Porto Alegre, Globo, 1961: p. 203.



POLEMOS

DIÁLOGOS CON LOS TRABAJOS

La apropiación de la belleza de Gladys Franco y Correspondencias entre Silvia Bleichmar y Hanif Kureishi de Daniel Moreira



DAMIÁN SCHROEDER¹

APUNTES ACERCA DE LA HOMOSEXUALIDAD

Intentaré señalar algunas de las *ambigüedades y asimetrías* que nos plantean estos trabajos en relación al *erotismo*, presentados en aquel panel² y publicados en esta revista. La propuesta consiste en reflexionar acerca de ciertas interrogantes que nos interpelan en nuestra condición de psicoanalistas.

En «La apropiación de la belleza», G. Franco evoca la vida y la obra de Mishima, afirmando que en «...*Confesiones de una máscara* el autor narra en primera persona la peripecia del acceso a la adultez y el tormentoso descubrimiento de su inclinación homosexual a través de la recreación de sus recuerdos de infancia y adolescencia.»

1 Miembro Asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. Silvestre Blanco 2460. Montevideo. Uruguay. damianschroeder@gmail.com

2 Panel Erotismo: Ambigüedades y asimetrías, V Jornadas de Literatura y Psicoanálisis, Centro de Intercambio de APU, 27 y 28 de mayo 2011.

La homosexualidad, presente desde siempre en la humanidad, ha sido fuente de «ambigüedades» y controversias en el campo psicoanalítico. Hubo un tiempo, incluso, en que al psicoanalista en formación se le transmitía que la homosexualidad era una patología a tratar y curar. La homosexualidad ha constituido, además, un punto ciego, una «ausencia», especie de emergente silencioso en el intercambio científico-institucional.

Señala Daniel Moreira que: «Algunas de las concepciones respecto a la homosexualidad que han estado presentes en prácticas y discursos psicoanalíticos no parecen haber permitido resolver estos conflictos.»

¿Cómo nos ubicamos como psicoanalistas en un tiempo de profundas modificaciones en la legalidad de los intercambios sexuales y en las formas de descendencia?³

El debate acerca de estas cuestiones no es ajeno a las presiones políticas que en el campo del Derecho delimitan ciertas legalidades de inclusión o exclusión. Varios países están realizando modificaciones en las legislaciones que abarcan prácticas en torno a la sexualidad que habían quedado ocultas y reprimidas, así como configuraciones familiares homoparentales y sus derechos a la adopción y a las reivindicaciones de procreación. Junto a ello se establecen normas legales antidiscriminatorias. Esto tiene un efecto de «naturalización» del objeto de debate que junto con la presión por lo «políticamente correcto» puede conllevar la dificultad para pensar psicoanalíticamente las posibles dimensiones conflictivas que puedan estar presentes.

En la cuestión de la homosexualidad se pone en juego la ideología del analista, en la que también pesa una dimensión político-institucional que no se puede desconocer. El abogar por la necesaria *diversidad* e igualdad desde el punto de vista de los derechos no debe impedirnos pensar acerca de la *diferencia* (evitando el deslizamiento hacia la connotación jerárquica) desde el punto de vista psicoanalítico.⁴

En nuestra praxis trabajamos los aspectos tanto hetero como homosexuales. No se trata de la homosexualidad, se trata siempre de la sin-

3 Título de la videoconferencia realizada el 29 de abril en la Torre de las Comunicaciones, Comisión científica de APU.

4 Concepto que Daniel Gil retoma de Laplanche-Freud en su reciente libro *Errancias*, setiembre 2011.

gularidad, del caso a caso, siendo preciso distinguir entre las conductas homosexuales y el ser homosexual. La homosexualidad (como la heterosexualidad) puede estar presente tanto en la neurosis, como en la psicosis o en la perversión. Es decir, no es posible adscribirla a una estructura psicopatológica particular.⁵

La pregunta acerca de por qué alguien es homosexual debe reconducirnos a una pregunta más general: ¿Qué es lo que hace que un sujeto realice una «elección» ya sea hetero u homosexual? El término elección es válido en el campo de las luchas por la igualdad en los derechos y en las justas reivindicaciones sociales. Es necesario diferenciar esta elección de la que conceptualizamos desde el psicoanálisis a partir de las determinaciones de los aspectos inconscientes en los que se juega lo pulsional, como también lo histórico acontecimental de cada uno.⁶

Foucault sostenía en una entrevista⁷ que debía haber libertad de elección sexual, ya no libertad de acto. Con el psicoanálisis sabemos que nadie elige ser homo o heterosexual, tratándose siempre de las vías de tramitación de nuestra conflictividad inconsciente.

LA PARADOJA DE LA SEXUALIDAD MASCULINA

Daniel Moreira concuerda con Silvia Bleichmar, en que es necesario reflexionar acerca de ciertas fantasías presentes en los hombres, una forma de repensar lo que expresamente define como la ardua tarea de construcción de la masculinidad. Y que en tal sentido esa construcción en definitiva supone una relación entre el padre y el hijo varón que no debería definirse como homosexual sino más apropiadamente como parte de un proceso de desarrollo que en los hombres —según expresa— incluye lo que denomina fantasmas de masculinización. Estos fantasmas tienden en ocasiones a la búsqueda de la incorporación de la virilidad a partir de la relación con

5 Estas son ideas que surgieron en la actividad científica de APU del 9 de setiembre de 2011.

6 Segunda mirada del 15 de setiembre de 2011. Comisión Científica de APU.

7 (1982) Littoral 27, La opacidad sexual, Edelp, abril de 1999.

otros hombres que adquieren, precisamente, la categoría de fantasmas homosexuales. Proceso que se traduce en un deseo de masculinización que de modo paradójico despeja el camino que conducirá a una heterosexualidad posible.

A pesar de que Freud conceptualizó el Complejo de Edipo Completo destacando el papel estructurante del amor del varón por su padre y su represión para la consolidación de la identidad masculina, ha habido, de acuerdo a Silvia Bleichmar, una ausencia de una verdadera teorización en psicoanálisis de la peripecia edípica del varón, clásicamente entendida de un modo lineal, es decir, como un recorrido sin desvíos, reteniendo el varón tanto la zona erógena como el objeto y adscribiendo sus fantasmas femeninos a la bisexualidad constitutiva, «natural», en todos los seres humanos.

La propia Silvia Bleichmar se pregunta cómo sería posible que el niño recibiera el pene de un hombre que lo volviera potente sexualmente si no fuera a través de su incorporación. Una incorporación introyectiva que dejaría librada a la masculinidad al fantasma paradójico de la homosexualidad. En este punto cabe anotar que Bleichmar plantea el don del falo, esto es, el elemento que un hombre iría a buscar en otro mayor para la constitución de su masculinidad.

De ahí que Bleichmar plantee la pregunta que intentaría dilucidar la cuestión de cuándo esa presencia inquietante del padre puede devenir en estructurante en una u otra dirección de la elección del objeto sexual, duda que busca despejar afirmando que dependerá de las vicisitudes y destinos de los movimientos constitutivos que la engarzan, efecto de alianzas edípicas originarias y de traumatismos que el sujeto registra a lo largo de su constitución como individuo sexuado.

APUNTES ACERCA DE LA PERVERSIÓN

Referirnos a *las homosexualidades* significa interrogar al psicoanálisis con respecto a las formas que ha tenido y tiene de entender su articulación (o no) con las perversiones. Hay desarrollos psicoanalíticos que han conceptualizado a la homosexualidad como formando parte de la estructura perversa.

Paul Denis, psicoanalista francés, presentó una ponencia en el congreso de México⁸ 2011 con el sugestivo título: *Cuando la homosexualidad y la perversión no coinciden*. Afirma que no hay perversión homosexual y distingue entre dos registros: un registro «perverso neurótico» y un registro «perverso relacional», la perversión propiamente dicha. En esta se ejercen sobre otro conductas que le generan daño, perjuicio, y con ellos la alteridad en el vínculo queda cuestionada. La perversión neurótica se expresa, por ejemplo, en el sufrimiento que las particularidades de su sexualidad le imponen a un individuo. El caso paradigmático, según Denis, lo constituye aquel en que el sujeto para tener relaciones sexuales tiene como condición *sine que non* el uso de un fetiche, cuya presencia le es necesaria y sin la cual ninguna realización sexual le es posible. La perversión relacional, la propiamente dicha, en cambio, impone al otro sus modalidades de placer sin tener en cuenta su deseo. Se puede hacer coincidir la noción de perversión con el comportamiento egocéntrico de uno de los *partenaires*, por su desconocimiento de las necesidades del otro y no con el carácter homosexual de esta situación o de las prácticas sexuales que la acompañan. Es en la presión de las conductas sucesivas de poder, de dominio impuestas despreciando el consentimiento del otro y no en la práctica sexual misma que reside la dimensión perversa. Hasta aquí lo señalado por Paul Denis.

Se ha operado en los enunciados psicoanalíticos un cambio, una operación por la cual la homosexualidad es separada de las perversiones. De la mano de ella se ha construido una conceptualización de la perversión basada en una condición de des-subjetivación del otro y del vínculo.

Este carácter de des-subjetivación con la que se define a la perversión se encuentra en otros autores psicoanalíticos. Ya Joyce McDougall distinguió las neosexualidades de la perversión en la que uno de los *partenaires* es indiferente a las necesidades o deseos del otro, cometiendo actos contra su voluntad que pueden incluir a menores y discapacitados.

Daniel Moreira, por su parte, señala que: «El discurso que asocia lo homosexual con lo perverso deja coagulado este conflicto de forma

8 Agradezco a Lourdes Villafaña haberme puesto en contacto con la ponencia de Paul Denis. La traducción de estos fragmentos de la ponencia de Paul Denis corre por cuenta del autor de este trabajo.

performativa. Bleichmar propone pensar lo perverso como la desubjetivación del otro más allá de la elección de objeto en particular.» Esta forma de comprensión de la perversión nos reconduce a la «asimetría en relación al erotismo» presente en el título de este panel.

LO OMINOSO EN KUREISHI

Coincidimos con Daniel Moreira en lo perturbador que resulta la lectura del siguiente fragmento de la obra autobiográfica *Mi oído en su corazón* de Hanif Kureishi:

«Mientras mi madre ocultaba su cuerpo -era algo privado-, a papá le encantaba que yo le tocara. No le interesaba demasiado mi cuerpo ni sus instintos alborotados, quien tenía que disfrutar de los placeres era él. Cuando se bañaba me llevaba consigo. En aquel minúsculo cuarto de baño, yo le lavaba la espalda, le frotaba la cabeza con aceite, me ponía de pie sobre su espalda, le daba masaje en las piernas y en los pies...: era una intimidad que yo adoraba, porque el niño se siente privilegiado al cumplir con la tarea que sabe que es la de la esposa, y el padre se convertía felizmente en la criatura adorada, mimada una y otra vez (Kureishi, 2005, 71-72).»

Esbozaremos algunas referencias que nos hacen pensar de qué manera algo de lo perverso-asimétrico y por tanto ominoso, está en juego en lo expuesto, así como intentar establecer su relación con la dimensión incestuosa y el goce entre el adulto y el menor. En qué sentido dan cuenta de aspectos estructurantes o si se trata de procesos de des-subjetivación, cuando lo esperable entre el niño y el adulto es que se mantenga por parte de este la necesaria asimetría sexual y simbólica, tal como lo señala Silvia Bleichmar.

Compartimos lo afirmado por Moreira en que este relato autobiográfico que realiza Hanif Kureishi en que el padre lo llevaba a ducharse con él, promoviendo una erotización pasivizante tiene un carácter ominoso. El exceso y el abuso se hacen presentes, transgrediéndose la prohibición del goce intergeneracional. Se trata de la falla del adulto quien aparece como apropiándose del cuerpo del niño, negando su condición de sujeto deseante y de derecho a la protección. ¿Dónde está el límite? ¿Dónde está el ordenador que pone

coto a la apropiación gozosa del cuerpo del niño por parte del adulto?⁹ Resta por redefinir la función del padre, como inscripción de la *métaphora paterna*, como *nombre del padre* que posibilite un reordenamiento de la función terciaria mediando entre los deseos del niño y del adulto.

No obstante, nos hallamos frente a otra paradoja, que consiste en que la angustia puede ser fuente de creación, ejemplificada tanto en la calidad literaria alcanzada en la obra de Kureishi en la que recupera la figura paterna como en el relato autobiográfico que la evoca, en el que da cuenta a su vez de su propia condición como padre.

LA OMINOSA APROPIACIÓN DE LA BELLEZA EN MISHIMA

La función especular y ominosa del otro es magistralmente retratada por Mishima en la recreación del personaje del viejo Shunsuké. El joven Yuichi a pesar de ser de sorprendente belleza solo puede apropiarse de ella cuando el otro se la destaca. Yuichi se mira en un espejo mientras el viejo lo mira a él y dicha apropiación, como consigna Franco, efecto de la ferviente alabanza, de ese veneno artístico y potente de las palabras pronunciadas por el viejo Shunsuké, convertirá al joven Yuichi en instrumento de sus venganzas. Nos preguntamos por el carácter ominoso de esta apropiación en la medida que en el propio proceso de transformación, veneno artístico mediante, el joven queda a merced de los deseos del viejo.

La angustia manifiesta en la obra y en la vida de Mishima por la pérdida de la juventud indica la imposibilidad de renunciar a lo que una vez fue, al ideal, al Yo ideal. Se desmiente la imposibilidad de tener todo en ese momento extraordinario de fascinación y goce frente a la belleza, como forma de evitar el sentimiento de pérdida. Se relacionan lo bello, lo sublime y el tiempo conjugándose de un modo que busca conjurar la finitud del ser humano, lo irremediable del envejecimiento y la muerte.

Lo que del autor nos aporta G. Franco, pone en primer plano la angustia de Mishima ante el inexorable paso del tiempo y la imperiosa

(¿imperial?) necesidad de su detención, una potente idealización de un perpetuo pináculo de la belleza. La referencia a lo imperial tiene que ver con la evitación de un reduccionismo que no tenga en cuenta el valor simbólico del seppuku en la cultura samurai del Japón imperial. Son sus propios discípulos quienes acompañan a Mishima en ese último instante y cuando algunos amigos le llevan a su madre flores de luto, en ese momento tan singular ella les recrimina: «*no debíais haberlas traído de luto. Hoy es el día más feliz en la vida de mi hijo*».¹⁰

Figura enigmática del otro, encarnado en la figura de la madre, que convoca lo ominoso siempre presente en lo familiar.

ALGUNAS NOTAS ACERCA DE INCONSCIENTE Y SUBJETIVACIÓN

G. Franco afirma que la confrontación cultural entre Oriente y Occidente marcó la vida y la obra de Mishima. Pero al mismo tiempo cuestiona el señalamiento de dicha confrontación como conflicto definitorio de la decisión suicida. Se perdieron otros hilos de esa conflictiva inconsciente opacando «...la visibilidad de otras líneas de conflicto poderosas como pueden haber sido la tramitación psíquica de la bisexualidad... y la angustia por la inexorable pérdida de la juventud, angustia manifiesta a lo largo de la obra, rastreadable en su correspondencia, deducible de sus actos.»

La confrontación cultural entre Oriente y Occidente nos conduce a la problemática de las causas inconscientes y sociales. Es preciso subrayar la heterogeneidad radical que existe entre la constitución del psiquismo y la producción de subjetividad, idea esta en la que ha insistido Silvia Bleichmar.

La referencia a *la* homosexualidad (en singular) como habiendo existido desde el principio de los tiempos no toma en consideración las dimensiones histórico-sociales de producción de las formaciones del inconsciente y los procesos de subjetivación en general y las formas de erotismo en otras épocas y culturas en particular. Ejemplo de ello lo constituyen las prácticas

(¿praxis?) homosexuales, sus discursos y vida cotidiana en Grecia, en el movimiento uranista a fines del siglo XIX en Europa y retomado por Nin Frías a comienzos del siglo XX en nuestro país¹¹, el activismo protagonizado por Magnus Hirschfeld en las primeras décadas del siglo XX en Alemania y Austria, el Japón ambientado en la postguerra de los años 50 recreado por Mishima y el actual contexto de mundialización y globalización de los movimientos gay y lesbiano (LGBT). El desafío consiste en diferenciar lo contingente de la invariante. Las preguntas remiten a cómo estos cambios en lo real y en lo imaginario afectan al orden simbólico. Dentro de ellas una interrogante fundamental refiere al Complejo de Edipo. Aunque no constituya un aspecto esencial de la subjetividad humana y, por lo tanto, un universal humano, el complejo de Edipo tiene igualmente un valor estructurante de la fantasmática del deseo en las sociedades patriarcales.¹²

Moreira cita a Judith Butler que piensa al Edipo solo como *un nombre para la triangularización del deseo* (Butler, 2009), y se pregunta por el lugar del tercero.

Bleichmar, por su parte, con el propósito de ir más allá de las diferentes formas históricas que asume, conceptualiza al Edipo como estructura fundante de la cultura en tanto prohibición del goce del adulto respecto del niño.

De acuerdo a Dufour, el hombre desde siempre ha necesitado de la sujeción a un Otro que le brinde un fundamento simbólico fundacional. En la actualidad, caracterizada por los procesos dialécticos entre la modernidad y la postmodernidad, existe una tendencia a abolir la distancia entre el sujeto y el Otro. Los modos de subjetivación se caracterizan por una función reflexiva de una figura del otro dispersa, fragmentada y/o en red, observándose un cuestionamiento de las leyes de la diferencia sexual y de las generaciones organizadoras de la inscripción simbólica de la pulsión.

Según Dufour, el psicoanálisis oscila entre una concepción normativizante de la figura de un **Padre** y la disolución absoluta de esta referencia.

11 José Assandri, *Cuerpo perverso, Cuerpo converso*, 2º Congreso de Psicoanálisis de APU, 2002.

12 Daniel Gil, 2002.

Daniel Gil¹³ afirma que la figura terrible del padre imaginario reaparecería en el imperativo al goce, con la exaltación de lo diverso que caracteriza esta época de liberación de las formas del erotismo y en la que el lugar del tercero, de la ley, aparece cuestionado.

Esta caída de las definiciones ternarias es también señalada por Dufour¹⁴ como teniendo efectos devastadores en la subjetividad. La primacía de un Mercado que ignora al Tercero promovería, a juicio de este autor, la indistinción de los sexos. Habría un vínculo entre las demandas del derecho a la elección sexual y el triunfo del Mercado. No se trataría ni de dar muerte al Padre simbólico, ni de la defensa del Patriarcado. Entre la renegación y el dogma, el desafío consiste en la exploración de las nuevas «economías» psíquicas. ♦

13 *Errancias*, 2011.

14 En: *El arte de reducir cabezas*, Paidós, 2007, libro que fuera reseñado por Mónica Vázquez en la RUP 112.

BIBLIOGRAFÍA

ASSANDRI, J. *Cuerpo perverso, cuerpo converso*. En: *El cuerpo en Psicoanálisis*. Congreso de Psicoanálisis, 2º. Asociación Psicoanalítica del Uruguay. Montevideo, APU, 2002.

BLEICHMAR, S., *Paradojas de la sexualidad masculina*. Buenos Aires, Paidós, 2006.

DENIS, P. Congreso Internacional de Psicoanálisis, 47º. International Psychoanalytic Association. México, DF. <http://www.ipa.org.uk>. Recuperado en 2011.

DUFOUR, D. R. *El arte de reducir cabezas. Sobre la nueva servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*. Buenos Aires, Paidós, 2007.

GIL, D. *¿Por qué me has abandonado?: el psicoanálisis y el fin de la sociedad patriarcal*. Montevideo, Trilce, 2002.

GIL, D. *Errancias. Freud y Lacan en los pagos de San José de Mayo*. Montevideo, Trilce, 2011.

La opacidad sexual. *Littoral* n. 27; 1999.

Comentarios al Panel «Erotismo: Ambigüedades y asimetrías»



ALBERTO CABRAL¹

Es sabido que Lacan alentaba entre los analistas la lectura periódica de trabajos de antropología. Lo hacía desde la convicción de que el necesario descentramiento respecto de los propios valores y pautas culturales promovido por esas lecturas constituía una ejercitación saludable para nuestra práctica cotidiana. Mi impresión es que esa misma perspectiva hace más que recomendable el contacto con *Blackbird*. Es por eso que agradezco a la Comisión de Publicaciones de la Revista de APU la invitación para participar de este intercambio, y celebro la coincidencia de que me llegara simultáneamente con el estreno de la obra de Harrower en Buenos Aires, en Ciudad Konex (dirección de Alejandro Tantanian, con Patricio Contreras y Malena Solda).

La puesta en escena porteña —es la que conozco— rescata el *timing* de una trama que en su desarrollo va permitiendo al espectador una progresiva toma de distancias respecto de un posicionamiento que podríamos llamar «ingenuo»... si desconociéramos su condicionamiento efectivo por la pregnancia del discurso jurídico, del discurso moral, del discurso médico, y aun del discurso policial. Tomados —todos ellos— en ese punto de entrecruzamiento (que a la vez potencia su eficacia ideológica) que constituye en nuestra época el discurso mediático. Hasta podríamos imaginar el

1 Médico. Psicoanalista. Miembro Titular de APA. Vidal 1564; 6º «A», C.A.B.A. accabral@intramed.net

titular periodístico que presentaría el «hecho», convertido ya en «noticia» como resultado del efecto de significación precipitado por este particular anudamiento: «Hombre de cuarenta años seduce y abusa de niña de doce». Y resulta claro el efecto tranquilizador del emplazamiento subjetivo que promueve esta lectura, al distribuir los roles de víctima y victimario en ese territorio otro —extranjero para las «buenas conciencias»— que propone la figura de la paidofilia.

Pues bien: lo que la obra de Harrower tiene de incómoda e inquietante es justamente su aptitud para conmover y sacudir en el espectador las certezas proporcionadas por este discurso. Porque la progresión del drama y la interacción de los personajes introducen una densidad subjetiva en ambos protagonistas, que hace estallar —más o menos rápidamente— estas certezas iniciales, en la medida en que se van mostrando insuficientes para contener el espesor de sentidos que se desprende de la evidencia de que Ray no es «simplemente» un paidófilo, y de que Una no es «simplemente» una víctima.

Respetando, entonces, este espesor, podríamos decir también que asistimos al desarrollo (en realidad, a la reconstrucción) de una historia de amor a la vez transgresora y clandestina: que concentra entonces el efecto amplificador sobre el impulso amoroso —lo sabemos desde Freud— que aportan ambos ingredientes. Voy a intentar, en mi comentario, tensar deliberadamente esta perspectiva, a tono con la «incorrección política» del teatro de Harrower, que evocaba Margarita Musto... pero reservando a la vez, para el final, una objeción.

¿Por qué no pensar, entonces, que esos clanes irreconciliables que constituían en Verona los Montescos y los Capuletos, están encarnados en *Blackbird* por dos grupos etarios entre los cuales la moral sexual convencional proscribía los intercambios amorosos, y aún más eróticos? Hasta podemos reencontrar en el desenlace de ambos dramas el ingrediente del destiempo: ese *desencuentro* temporal, que empuja al suicidio a los amantes de Shakespeare y que precipita la separación —Musto lo subraya en su comentario— de Ray y Una, igualmente trágica en sus alcances.

«Yo nunca pude olvidar lo que pasó, no como vos, que pudiste rehacer tu vida»— dispara Una a poco del reencuentro. Detrás de esta imputación inicial a Ray, entre desafiante, irritada, y querulante a la vez, el despliegue de la obra va dando paso a otro lugar de enunciación, que nos hace percibir

en Una (casi con el mismo enunciado) el interrogante de toda mujer enamorada: «¿Con cuántas nenitas lo hiciste? ¿A todas les dijiste lo mismo? ¿Soy una más en la serie, o acaso fui única para vos?» Y asistimos entonces al punto de satisfacción que le depara el obtener de Ray la confesión de que tampoco él pudo olvidarla, que todos los días sigue pensando en ella, en la pieza de Hotel que compartieron y, en particular, en lo que ocurrió entre ellos en la cama: una escena —nos enteramos— que sigue alimentando sus ensoñaciones y fantasías masturbatorias hasta el presente.

Del lado de Ray: ¿por qué no pensar que el discurso enamorado que le dirige esa niña de doce años que era Una, el clima cercano al «acoso» que soportó de parte de ella, y que nos transmite por momentos risueñamente (las declaraciones de amor que encontraba colgadas en el parabrisas de su auto; las leyendas del tipo «Tu novia es fea»), han tenido la aptitud de convocarlo quizás por primera vez —de ahí su eficacia cautivante— en el lugar de objeto de un amor *incondicional* por parte de un Otro? Es una hipótesis que puede sostenerse a la luz del comportamiento de quienes lo rodeaban (padres, amigos, pareja) después del estallido escandaloso de su relación con Una. El abandono que sufre por parte de todos ellos, que a partir de ese momento se desentienden por completo de él, parece dar cuenta del lugar precario de su emplazamiento como objeto para estos otros que —en esa coyuntura límite— desnudan el carácter *condicional* de su amor.

El momento del encuentro (¿por qué no llamarlo «flechazo»?) entre Ray y Una, nos entrega a la vez un detalle sugerente en la perspectiva que intento tensar. Y en relación al cual voy a permitirme disentir con una observación de Musto, que en un momento de su intervención se refiere a la condición de hija «mimada» de Una.

Sin embargo... en ese día tan particular, el del asado en casa de los padres de Una, Ray repara en que esta «ya *era* una nena muy triste», al punto que la imagina «peleada con el mundo» y, en el momento de despedirse, se le acerca diciéndole: «Tenés derecho a ser feliz». Es un enunciado que por sus efectos sobre la niña —cautivantes, nuevamente— parece haber salido al encuentro de esa condición de «objeto descuidado» que Lacan registró en Ofelia (otra amante shakesperiana trágica), que considera ligado estructuralmente al destino de la hija mujer, y que contrapone al

alojamiento más preciso en el deseo, los ideales y el proyecto paterno con el que en cambio suele contar el hijo varón.

Es una caracterización que podemos hacer resonar en esta semblanza de Una que intuye Ray. Evoca la condición de una hija con un anclaje poco firme —en tanto objeto— en el deseo de los progenitores: un rasgo que parece corroborado por el clima de acting que como analistas podemos percibir en la fuga de Una de la casa paterna. Pero también por la actitud ulterior de sus padres, que —por el calvario estigmatizante y «aleccionador» en que convierten la vida de su hija— parecen haber vivido el incidente no tanto como una coyuntura que requería de ellos un sostén y un respaldo consistentes, sino más bien como un daño y una afrenta narcisista que se les habría infringido. A tono con la significación culpabilizante del interrogatorio judicial al que la niña fue sometida, y que recortó Musto en su intervención: «¿Yo sabía lo que había hecho? ¿Sabía que iba a lastimar a otra gente? A la gente que me quería. ¿Quería lastimarlos?»

Desde el comienzo de la historia Ray se percibe a contramano de las pautas convencionales del medio en que se mueve. Nos cuenta cómo asistió progresivamente al despertar de su interés amoroso por la niña y —en un bonito testimonio de su división subjetiva— cómo intentaba propiciar encuentros con ella brindándose a la vez diferentes excusas. Refiere que hasta un momento preciso (el del encuentro furtivo en el parque) tuvo un claro registro de que su conducta era «explicable» y «justificable» ante los otros. Pero que es a partir de ahí que —en nuestros términos— rompe las amarras que lo sujetan a la autorización del Otro, y comienza a navegar a la intemperie: sin el respaldo de un guion simbólico que le permita inscribir, procesar y subjetivizar una experiencia a la que, sin embargo, se siente oscuramente impulsado.

Pero se trata de una ruptura de amarras al modo neurótico: esto es, sin el sostén que podría brindarle a su acto la consistencia de un deseo decidido. Un buen testimonio de ello es su deambular sin rumbo fijo tras dejar a Una en el Hotel, después de haber mantenido con ella una relación sexual. Podríamos decir, parafraseando a Lacan, que su acto se resiente por las marcas de una impotencia neurótica, que no le permite subjetivizar como algo que quiere... aquello que en verdad desea. Pero tampoco es un acto que se sostenga en la fijeza y la certeza inmovibles

propias de un posicionamiento perverso: lo atestigua el curso posterior de su vida, pero también lo verifica el esfuerzo conmovedor al que se entrega, estando en prisión, para constatar hasta dónde su experiencia se encuadra o no en las descripciones que los manuales de psiquiatría entregan de la conducta paidófila. («Son personas solitarias, no tienen relación con otros, se saben diferentes. Yo en cambio tenía amigos, estaba en pareja. No me excitaba cuando veía chicas; no tuve una erección cuando te vi: esto lo pensé mucho. Ese día estaba con un bermudas ajustado; si hubiera tenido una erección lo hubieran notado todos...»).

Y en este punto me parece importante (para estar a tono con el nombre de esta sección de la Revista: Polemos) matizar una afirmación contenida en la atrayente ponencia de Daniel Moreira. Apoyándose en desarrollos de S. Bleichmar, Daniel se refiere a «los efectos del abuso y la prohibición del goce transgeneracional, que serían la verdadera ley fundamental de la cultura». Me parece que es una afirmación que —confrontada al espesor de la problemática que nos plantea el texto de Harrower— puede contribuir a reinstalar la perspectiva que hace de Ray simplemente un paidófilo y de Una simplemente una víctima. Y, por esa vía, verifica paradójicamente el mismo riesgo sobre el cual Daniel nos alerta con razón: que la interpretación analítica recicle inadvertidamente los ideogramas epocales de los que el analista no logre desprenderse. Por supuesto que el comentario de Daniel abre una discusión necesaria en torno al estatuto que le otorgamos a la perversión en el discurso psicoanalítico. Sin pretender agotarla, voy solamente a evocar el prestigio —entre los antiguos griegos— de la práctica del amor a los bellos mancebos, todavía imberbes, por parte de sus maestros. Retomada por Lacan en su comentario del Banquete platónico, me parece una buena indicación de que el goce transgeneracional no está proscripto, sino en realidad regulado —por cierto que en modalidades diferentes— en las distintas formaciones culturales.

Me referí, al comienzo de mi comentario, al papel jugado por el desencuentro en el desenlace de ambos dramas (el de Shakespeare y el de Harrower). Con el riesgo que suponen las generalizaciones, podríamos sugerir que el recurso al desencuentro recoge —en el plano literario— el mismo anhelo de eternización que Gladys Franco recorta con precisión

en el texto de Mishima². Pero si en este último el elogio a la muerte joven supone un desafío omnipotente, que en la desesperación del gesto suicida pretende negar ilusoriamente los efectos del paso del tiempo... el desencuentro carga con el intento de velar la verdad de que no hay relación sexual. Al dejar flotando la significación de que «las cosas podrían haber sido diferentes de no haber ocurrido», el desencuentro (con su fachada de anécdota) sostiene la ilusión de que la inexistencia de la relación sexual... es tan solo una contingencia.

Retomo, para terminar, la objeción que anuncié, y que mantuve hasta aquí en reserva. Tiene que ver con una observación de Una que, a mi modo de ver, nos alerta ahora contra la tentación de hacer de su experiencia con Ray... «solamente» una historia de amor. Se trata del momento en que Una, después de escuchar con atención a Ray, replica (en la voz de Malena Solda es casi una reflexión, entre dolida y serena a la vez): «Pero podrías haber advertido a mis padres de lo que estaba pasando...». Es un paso que, efectivamente, Ray omitió. Pero que no me parece obligado cargar en la cuenta de una estructura perversa: la fragilidad de la posición moral del neurótico, edificada sobre la represión y expuesta entonces a los retornos inevitables de su tercer tiempo, permite explicar la inconsistencia de su relación a la Ley. Aquella a la que se referían los analistas clásicos en términos de «superyo lacunar». ♦

2 *«Una perpetua belleza física. Esa es la prerrogativa especial de quienes detienen el tiempo. Justo antes del pináculo, en donde es preciso parar el tiempo se halla el pináculo de la belleza física».*



**CONVERSACIÓN
EN LA REVISTA**



Entrevista a Aldo Mazzucchelli¹

ÁLVARO ZAS²

Aldo Mazzucchelli, (Montevideo, 1961) es un reconocido poeta, ensayista, y escritor. Formado en el Instituto de Profesores Artigas como docente de Literatura, se doctoró en Letras en la Universidad de Stanford (California) con una tesis sobre el «Tratado de la imbecilidad del país» de Julio Herrera y Reissig. Actualmente es profesor en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Brown, en Rhode Island, una de las ocho universidades integrantes de la Ivy League estadounidense.

Fue además periodista, con una larga trayectoria en la revista *Posdata* y en su suplemento cultural, «Insomnia», del que fue director.

Invitado a participar en las Jornadas de Literatura y Psicoanálisis exponiendo sobre su biografía de Herrera y Reissig («La mejor de las fieras humanas», Montevideo, Taurus, 2009) Aldo accedió amablemente a esta entrevista con la RUP que se llevó a cabo, a sugerencia del entrevistado, en un viejo bar de Montevideo, «La Giraldiva», que todavía conserva las huellas de los comienzos del siglo XX uruguayo, la época que vio florecer la poesía de Herrera.

1 mzz@brown.edu

2 Egresado del Instituto Universitario de Postgrado en Psicoanálisis de APU. Rossell y Rius 1521/801. alvarozas@adinet.com.uy

A. Z. — Nuestro interés inicial por entrevistarte surgió a partir de las Jornadas de Literatura y Psicoanálisis en una de cuyas Mesas participaste disertando sobre «La mejor de las fieras humanas», tu libro sobre la vida de Herrera y Reissig.

Luego, profundizando un poco más en lo planteado allí, repasando otros aspectos de tu obra; leyendo tus poesías y descubriendo tus múltiples intereses, se dibujó otra línea posible para conversar ya que el próximo número de la Revista tiene como tema: «Efectos de palabra». Se abrió entonces un abanico mucho mayor para conversar contigo sobre varias cosas, porque, para comenzar nuestra charla, qué mejor que preguntar a un poeta sobre efectos de palabra...

A. M. — Es interesante el nombre, la expresión, la formulación, porque justamente, para empezar por algún lado, ahora armé una cosa que se llama «Grupo de Lectura Filosófica», que funciona en la Universidad ORT donde estoy dando unas clases este año, con docentes y estudiantes avanzados de varias carreras distintas, de varias Facultades, donde nos propusimos leer algunos textos y comentarlos, y justamente te diría que hemos discutido algunas cuestiones que tienen mucho que ver con esto de *efectos de palabra*. Trato de explicar dónde veo tal relación. Las cosas sobre las que hemos girado tienen que ver con dimensiones de la experiencia que no llegan a ser *interpretadas* de manera desarrollada, abierta, pero que de todos modos impactan en la vida, en la experiencia vivida y generan efectos, respuestas, reacciones, etc. Un ejemplo obvio: cuando llegaste acá, si la silla estaba bien en cuanto a la forma, resistencia y demás te sentaste pero capaz que sin pensar en la silla; te sentaste y nunca dejaste de pensar en lo que venías pensando. O sea hay cosas que sabemos hacer y que nunca llegan o raramente llegan a un campo conciente formulado. De otra manera podría decirse, que nunca terminan en transformarse a la dimensión intelectual o ponerse en palabras. Sin embargo son cosas que forman parte de la vida, que tienen que ver con nuestra existencia, que hacemos, que sabemos hacer, que hemos adquirido habilidad para hacer durante tiempo. Desde subir una escalera, tocar un instrumento musical, manejar un vehículo, etc., etc.

Ahora bien, en un segundo paso de razonamiento, tú objetarías a todo esto que digo: pero eso se acota justamente a lo que es *no* lingüís-

tico, no proposicional. Y yo te diría que no, y que ahí está justamente la cuestión. En el lenguaje *hay también* una dimensión no lingüística, o sea una dimensión de sonido, de tono, de ritmos, que impacta, que genera efecto; pero no son efectos interpretables como sentido. He ahí lo que yo diría como *efectos de palabra* que no son efectos de sentido. Son acaso efectos de los sonidos del lenguaje, efectos de oído, efectos de toda esa densidad de mundo que viene arrastrada en el lenguaje, que nos orienta, que nos da valores y un juego de atracción-rechazo que, sin embargo, no es reductible a significados.

A veces creemos que podrían ser traducidos a sentido, y lo intentamos. Como cuando decimos «está raro el clima, porque no hace frío pero está feo igual». Es poner en palabras una sensación muy compleja que probablemente tiene mucho más que eso, pero que no sabemos conceptualizar porque no tenemos lenguaje para eso; decimos lo que podemos. Pero eso no agota ni explica lo que sentimos. Más bien yo diría que es como un puente para decirle al otro, sentí el clima, y ese otro, si Dios quiere, sentirá lo mismo que yo. Pero no lo sabemos, el lenguaje no lo aclara. Lo mismo podríamos hacer con otros efectos no lingüísticos del lenguaje; decir: acá hay una persona que tiene una forma de hablar particular, o cuando decimos que alguien es aburrido, o seductor, hay unas cuantas cosas que decimos que tratan como de reflejar un algo que no tiene que ver estrictamente con lo que dice, pero que sin embargo genera un efecto, y eso es un efecto de palabra, me parece. Pero no es un efecto de *sentido*; no es hermenéutico, no es del campo de lo intelectual.

- A. Z. — ¿A qué te referís con que no es hermenéutico?
- A. M. — Que no es reductible a una discusión de significado puro.
- A. Z. — No sería comprensible desde el campo de la conciencia.
- A. M. — A ver si te gusta de esta forma: genera un efecto pero no es comprensible, en el sentido de que no es... A ver, ¿qué significa comprensible? ¿Nos orientamos respecto a eso? Sí. La palabra «orientar» creo que sirve, uno se orienta frente a ese efecto. Uno dice por ejemplo: me gusta, no me gusta, o quiere hacer cosas en relación con eso, quiere salir corriendo por ejemplo, o quiere seguir hablando, o se enamora de la persona, o piensa que no puede vivir sin escuchar eso. Se mueven

muchas cosas que pasan con el lenguaje que son de orden emocional, de orden no intelectual, en el sentido más reductivo de la palabra intelectual, «intelectual» como ese espacio social que se inventó y se disciplinó en el siglo XIX. Es decir una forma de funcionar en la vida que tiene que ver con conceptualizar, hacer deducciones lógicas, discutir según los marcos estrictos de esos conceptos, llegar a conclusiones. Y el problema es que esa es solo una de las cosas que se puede hacer con el lenguaje. Con el lenguaje se pueden hacer mucho más cosas.

- A. Z. — ¿Sería algo más cercano a la intuición, también?
- A. M. — Sí, como intuición en el sentido de darse cuenta sintéticamente, sin poscodificación intelectual, de algo... sí, ¿qué te parece «orientar»? A mí me gusta mucho para todo esto una metáfora, de la cual —es más—, tengo pensado escribir algo si puedo, que es la de *oído*.
- A. Z. — Vi que en las Jornadas una intervención te interesó a partir de Herrera y su producción en base al oído.
- A. M. — El oído, como cuando hablamos del «oído musical», pero que se puede generalizar a otras cosas; es algo que está más desarrollado, más quizás focalizado en alguna gente que en otra, como hay tantas habilidades que están más focalizadas o más desarrolladas o concientes en alguna gente que en otra. Pero hay un oído literario, como hay también un oído visual por decirlo así. El oído, en general, creo que tiene que ver con cosas como orientación, equilibrio, ajuste. Si uno está improvisando en música, jugando con una escala musical, tenés que saber cuándo parar, cómo terminar una frase, cuándo mantener un silencio, cuándo hacerlo más largo o más corto, o sea que siempre es una cuestión de ajuste, por decirlo en palabras. La improvisación, o el agarrar por ejemplo un ritmo, una idea musical, es algo que tiene que ver con una habilidad muy no-intelectual. No se piensa, realmente. Sí se está perfectamente conciente pero no se está «pensando», se está viviendo de otra forma en ese espacio/tiempo. Y ese no estar pensando y estar haciendo a la vez tiene algo que ver con dejar en blanco la mente, con dejarse llevar, con el trance, con la hipnosis. Por algo la música está asociada con todas esas cosas, y por algo el ritmo tiene que ver con esto también. Muchas disciplinas que buscan la meditación, el cambio de conciencia, usan ritmos de algún

tipo —musical lingüístico a menudo, como es el caso del mantra o de la liturgia católica medieval—. También esos son *efectos de palabra*, ahí tenemos algunos bien claros.

O sea que ahí hay toda una constelación de cosas que son muy interesantes para mí, y creo que diste justo con la formulación.

- A. Z. — Precisamente, me quedé pensando a propósito de estas elaboraciones que hacés sobre este tema, que la hipótesis de lo inconciente ahí está muy cerca. Por lo menos ese es un lenguaje, formulaciones, que para los psicoanalistas son problemas muy cotidianos. Tanto en lo que hace a los ritmos en el encuentro entre madre e hijo...
- A. M. — Eso me interesa, ¿ritmos?
- A. Z. — Hay trabajos en nuestro medio sobre el tema. Pero más allá de los ritmos, ha sido estudiada desde hace tiempo esa posibilidad de encuentro y desencuentro muy primario como una de las bases del origen del psiquismo. Y un movimiento fundante de lo inconciente. ¿Cómo talla la hipótesis de lo inconciente aquí...?
- A. M. — No me atrevo a meterme en el campo que no es el mío, pero una pregunta un poco atrevida quizás en relación con este tema, en la que capaz estoy equivocado: en las diferentes formas de comprender el inconciente a partir de Freud para adelante, una concepción moderna, digamos, ¿no hay una presuposición de que las estructuras, si es que hay del inconciente, son sacables o formulables en lenguaje, finalmente?, ¿en categorías concientes? ¿Cómo es la relación entre ambos bloques, digamos?
- A. Z. — Mirá, podría responderte que no hay una sola formulación sobre el inconciente entre los grupos psicoanalíticos. Hay distintos modelos de inconciente, desde Freud en adelante.
- A. M. — Sí, pero yo estoy pensando en diferencias entre la reducción a lo intelectual y otras tendencias distintas, dentro del campo del mismo psicoanálisis. Jung, por ejemplo, y los arquetipos como formas primarias de estructuración de lo inconciente iría por otro lado en esto. Pues esos arquetipos luego pueden tener una representación de diferente tipo, simbólica, pero que claramente *no es* lingüística, de hecho se puede llegar al símbolo por imágenes, por muchas cosas. Mientras que en lo freudiano hay una primacía de la palabra, de lo verbal lineal...

A. Z. — Ahí yo te pregunto, ¿eso de Jung no sería lingüístico, por imágenes?

A. M. — No.

A. Z. — ¿Icónico?

A. M. — No, claramente, las imágenes que no son letras no son lenguaje para mí. Te lo digo radicalmente. O sea, justamente una de las cuestiones teóricas de todo esto, que es interesante, yo soy casi fundamentalmente contrario a De Saussure y a todo el estructuralismo. Lo digo medio en broma pero... pero me parece que esa matriz, que en el fondo es positivista, es decir sujeto – objeto que subyace a todo el desarrollo de la lingüística científica del XIX y XX, tiene consecuencias en la forma de relacionar lenguaje, conocimiento y mundo que son reductivas. O sea, la idea de que el lenguaje es el modelo semiótico para toda la forma de comunicación —el lenguaje verbal—, creo que es una idea bastante mala porque termina obligando a fenómenos que no son lingüísticos a entrar dentro de los cánones, de los formatos de lo lineal, de los principios del signo de De Saussure y eso produce como falsas explicaciones. Es como si estructuralizara fenómenos para entenderlos desde ese lugar, pero esos fenómenos son más ricos y más complejos que una estructuralización, que una división analítica en partes y un estudio de las relaciones entre las partes.

Por ejemplo, algo que toca lo del inconciente: el principio fundamental de la teoría del signo de De Saussure es el de la *arbitrariedad* del signo lingüístico. De Saussure lo explica, luego de separar significante de significado, diciendo que la relación entre significante y significado es *arbitraria*. Así que no hay ninguna motivación por la cual un significado determinado reciba un sonido determinado y dice que la prueba es que de un lado de la frontera se dice «buey» y del otro lado de la frontera se dice «boeuf» y del otro lado dice «ox»; que el mismo significado (y el mismo referente, el mismo objeto), supuestamente, el mismo buey se diría con diferentes ruidos.

Eso, que es perfectamente comprensible, todo el mundo lo entiende enseguida y dice «claro», «claro». Sin embargo, esa es una claridad muy falsa. Porque ese principio sería válido solo para un sujeto cuyo mundo no estuviera preformateado por *un* lenguaje en particular.

Me explico. Sería cierta tal arbitrariedad tan solo para un sujeto equidistante a todos los lenguajes existentes. O sea, una ficción, un «sujeto universal» como es el caso de todos los sujetos imaginarios de la filosofía universalista, objetivista, etc. de la ciencia. Entonces, según tal ficción, todos somos equidistantes de un objeto material y podemos estudiarlo con objetividad, con independencia, porque un objeto es esencialmente ajeno a nosotros, incluso aunque sea un objeto de producción humana. Uno se puede objetivar con respecto a él. Pero el lenguaje, en particular el signo, la palabra, el sonido, el lenguaje como tal, *no es como un objeto*, en el sentido en que nosotros *estamos constituidos* por el lenguaje. Entonces a nadie se le ocurre decir que el color verde tiene una relación arbitraria con el árbol, porque si veo un árbol, tengo hábitos generados desde que soy bebé que me hacen saber que determinadas morfologías, determinados impactos sensoriales, son «árbol». No puedo elegir sobre ello. Para mí —ni para nadie— es arbitraria tal relación. Y lo mismo —y eso es lo que sistemáticamente se olvida— pasa con el sonido. Yo, desde que soy niño me acostumbré a que el sonido «árbol» es parte del árbol, como lo son la corteza, las hojas, la sombra y todo lo demás. Entonces para mí, en español que es en lo que se formó mi sistema neuronal, mi cerebro y sus hábitos constitutivos (que son constitutivos de mi ser, de mi yo), el ruido «árbol» tiene un significado emocional que está lejísimos de ser arbitrario, o de ser equivalente a «tree» o a «arbre» o a cualquier otro sonido de palabra. En ese sentido no hay nada de arbitrario en el signo, porque solo sería arbitrario para Dios: para alguien que no tenga ningún lenguaje a priori. Pero es evidente que no hay nadie a nivel humano en tal situación.

Entonces, me parece que hay una cantidad de cargas inconcientes que yacen en los sonidos, en los sentidos, básicamente, en el cableado de los sentidos que no son significado pero que producen una cantidad de efectos, con respecto a los cuales nos orientamos, etc. Incluso la palabra.

A. Z. — Toda una corriente del Psicoanálisis se ha desarrollado a partir del estudio de De Saussure. Por eso te decía, hay una dimensión muy cercana no solo con relación al lenguaje sino con respecto a una actitud de comprensión del mundo que es muy cercana a muchos estudios psicoanalíticos actuales. Por ejemplo en uno de tus trabajos tú hablas —sé

que lo estoy sacando del contexto en el que fue escrito y sin la referencia al tema—, pero tú decís, que «*la interpretación, en la medida que es adecuada, produce una resonancia en quien la escucha, que de algún modo eso es lo que le da validez, que le da valor. Y que de pronto ese mismo término: «resonancia» ha caído muy en desuso y no es muy del agrado de la ciencia objetiva*», pero sin embargo desde el Psicoanálisis es un concepto que tiene que ver también como un elemento que sirve para tomarlo como validación de las interpretaciones; la resonancia que puede tener en el paciente una intervención, una palabra del analista, un gesto, o algo.

- A. M. — Quiere decir que parece que anudan muchas reacciones emocionales, motoras, psicomotrices y eso se percibe y no hay duda de que se percibe, cuando se dice: tu cara es transparente, o tus gestos...
- A. Z. — Exacto. Y eso tiene una larga tradición en el Psicoanálisis, desde *Psicopatología de la Vida Cotidiana*, un texto de Freud de 1901 que realmente descubre el valor de toda esa gestualidad mínima, como el tic o el jugueteo con cualquier objeto en la mano mientras uno está hablando, que son también un lenguaje, están diciendo algo.
- A. M. — Sí, por supuesto. De acuerdo. Habría muchos lugares para ir ahora en esta conversación... Uno de esos lugares tiene que ver por ejemplo, para ir por cualquiera, con el ruido que hace —creo que notorio para todo el mundo ya hace tiempo— el formateo institucional de las disciplinas. Es decir, en el mapa disciplinar que se genera en el XIX, con la Universidad europea primero, hay un claro paradigma objetivista que es el que organiza y legitima el saber, y aparecen ahí las ciencias duras, la Matemática, la Física en aquella época; y después otras disciplinas que se van formando, que van madurando, la Química, cosas, formas incipientes de la Biología, que no tenía mucho que ver con lo que es ahora, y se estructuran a imagen de ellas las Ciencias Humanas, las Ciencias Sociales o las Humanidades, una mezcla de ambas. Creo que hay allí una especie de conflicto paradigmático interno donde por un lado hay una línea que termina siendo la más fuerte al principio, que es la de buscar cientificar las Humanidades y las Ciencias Sociales y buscar métodos cuantitativos, verificables, sistemáticos, replicables.
- A. Z. — Al que el Psicoanálisis no es ajeno tampoco, por lo menos una corriente dentro del Psicoanálisis no es ajena tampoco.

A. M. — Ahí está. Y bueno. El estudio psicológico en general, lo que es mediciones, no estadística, todo eso tiene una tradición. Lo mismo con la Frenología y estas disciplinas que se veían científicas en el XIX, que intentan mensurar el conocimiento psicológico y el conocimiento humano.

También hay otra línea, que es la de buscar o la de entender las disciplinas, estas otras, como disciplinas hermenéuticas asociadas a la interpretación; en donde de lo que se trata es de generar una comunidad de expertos que tenga un lenguaje común, una tradición común y que pueda discutir y llegar a interpretaciones consideradas válidas y revisables.

Todo esto genera —vamos a pasar a concentrarnos en las Humanidades— que todo lo que no es intelectual, es decir ponible en palabras y en textos escritos, *no es*, no existe, no es campo de la investigación. Por eso me parece que hay grandes dificultades de las Humanidades tradicionales para entender lo que pasa en un mundo en el que el lenguaje ya no juega el lugar que jugaba en 1900. Ha cambiado el lugar jerárquico del lenguaje verbal en términos de su relación con el poder, con la política, y hasta con el conocimiento, porque hay formas de conocimiento que son no lingüísticas o no esencialmente lingüísticas —aunque, naturalmente, se desarrollen en un lenguaje ad-hoc—, como por ejemplo todo lo que tiene que ver con la Ingeniería de Sistemas, Computación, que tiene que ver con habilidades, diseño, espacio, procesos abstractos...; tiene una base matemática, una base lógica, pero se aprende obrando en la práctica realmente. A pesar de que tiene una carga teórica, lo básico es entender en la práctica cómo se programa y cómo se va llevando alguna cosa hacia una realización; también cómo se planifica un proceso y cuáles son los pasos que hay que cumplir cuando se lo lleva adelante. Y todo eso se hace con una participación marginal del lenguaje —sí de un lenguaje de programación, el C++ o cualquier otro—. Es claro que no estamos operando ya acá con el lenguaje en el sentido de los diarios, del ensayo académico, es decir, de aquel lenguaje que era central al poder, el lenguaje que fundó la disciplina humanística y las Ciencias Sociales.

Entonces si antes, en aquel modelo del XIX las Humanidades, las Ciencias Sociales reinaban —la Filosofía era la reina y por debajo las

otras— hoy por hoy hay un corrimiento del rol, de la importancia relativa y del rol social del lenguaje. Julio Herrera y Reissig, ya que estábamos hablando de él, era un sujeto visible con alguna forma de poder, porque manejaba aquel lenguaje en un tiempo en el cual la política y el poder y el Estado, funcionaban exclusivamente en base a escritos, o a discursos. No había siquiera radios. Lo que había era diarios y discursos. Entonces, cualquier sujeto que maneja el medio de comunicación principal es como una figura que todos los canales de televisión o todos los espacios audiovisuales quisieran tener con ellos, porque genera capital simbólico. Mientras que el dueño del medio tiene capacidades limitadas de generar algo él mismo en materia de contenidos. Tiene que depender del generador de contenidos. Entonces el poeta o el escritor, Rodó es un ejemplo claro, un intelectual con una gran influencia, independientemente del juicio que merezcan hoy sus ideas, con gran influencia en el 900, continental, transatlántica incluso, sobre todo por haber escrito un libro, que es *Ariel*, el libro que le dio la fama. Y eso es hoy totalmente impensable. Hoy puede haber escritores muy importantes, pero no pueden ocupar ese mismo lugar simbólico. Pero de todos modos me parece que la escritura no juega el mismo rol en relación con el poder y demás que jugaba. Y he aquí un problema enorme: eso, el mundo educativo, no lo está reflejando bien.

- A. Z. — ¿Eso, en tu planteo, ha ido en detrimento del lenguaje?
- A. M. — No. Pero ha ido en detrimento de la legitimidad del sistema educativo. La gente se da cuenta que lo que le están enseñando es de algún modo disfuncional. Si le están tratando de repetir una educación decimonónica, por más reformas que haya tenido, nuestro sistema educativo en particular sigue siendo un sistema totalmente decimonónico en sus prioridades, sus carriles, y la gente se da cuenta. Hace rato, que hay una disfunción ahí. No hay, no puede haber, una «prueba» definitiva de esto que digo, pero me parece notorio. Si ves, la gente dice: es mucho mejor el funcionamiento de los liceos que están en la costa o en barrios de mejor nivel socioeconómico. La razón de eso es clara, y es que el imaginario de los padres y de la familia y el grupo de referencia de esos muchachos que estudian en esos liceos de la costa es más armónico con la educación decimonónica, con una educación basada en

lo escrito y sus jerarquías; todavía ese grupo social —porque se crió en base a libros y en base a aquellas jerarquías y referencias del saber— es capaz de conservar una tradición en donde el lenguaje era un elemento central, el lenguaje escrito, especialmente. Eso es menos así en sectores a los cuales se había hecho entrar dentro de esa lógica en base a un gran esfuerzo hecho por el Estado y demás. Pero apenas el mundo empezó a disonar más fuertemente con aquel paradigma, esos sectores son más vulnerables a esa disonancia, y se alejan. Naturalmente gravitan hacia un código audiovisual, donde el lenguaje escrito no juega casi ningún papel. No leen libros, no tienen libros, nadie leyó libros en la casa, ni la madre, ni el abuelo, capaz el abuelo leyó, y por lo tanto para los muchachos que llegan al liceo todo ese mundo del escrito y eso, es muy raro, muy distante y no está nada claro para qué va a servir.

No estoy queriendo decir que aplaudo que la comunicación social sea así. Y además, es menos así en los países más desarrollados. Y peor aún: si bien lo escrito no juega ese rol simbólico que jugaba antes, sí que es esencial al manejo del conocimiento, del poder, de la ciencia aplicada, de la técnica, y de la burocracia. En todos esos sentidos saber leer y escribir en serio, es decir, en el sentido decimonónico, es esencial, sigue siéndolo. Pero mientras antes el sistema masivo de comunicación social gravitaba en torno a esa idea, la reconocía, hoy la oculta. En ese sentido es más fácil engañar hoy a la gente, y mucha gente pasa insensiblemente hacia una cultura de la oralidad que es, en cierta forma, una cultura de la ignorancia y la indefensión. La acepta hasta alegremente, se enorgullece de ella y desprecia lo que ignora, como decía Antonio Machado.

En este panorama, se produce un equívoco: se le echa la culpa al sistema educativo de la situación de fracaso. Hoy por hoy estamos llenos de diputados, de señoras y señores de todo tipo, que parece que tienen la cosa muy clara, y todos están contestes en lo malos que son los profesores y los maestros uruguayos. Pero están equivocados. El sistema educativo, que realmente está horrible y lleno de problemas de distinto tipo (especialmente su implacable corporativismo), no es el principal responsable, porque lo que se le pide al sistema educativo es que haga una cosa imposible: es decir, *que eduque masivamente*

a la gente en aquello para lo que la gente no quiere ser educada. Es la sociedad uruguaya la que ha fracasado, no su sistema educativo. Es el imaginario uruguayo el que está mal, y no sus profesores y maestros, que a lo sumo pelean (con un tenedor en la mano) para juntar unos ideales y objetivos educacionales obsoletos, con una sociedad que, masivamente, ya no los valoran, y ni siquiera los entiende en lo básico. El público de la educación no siente, no entiende para qué tiene que ir para ese lado, no siente que eso sea útil, que sea beneficioso, que sea deseable; entonces se resiste.

A. Z. — Pero allí te preguntaría: de hecho, esa característica ¿no ha sido siempre una característica inherente a la educación?

A. M. — La educación siempre tuvo que vencer una resistencia, sí.

A. Z. — Necesariamente, por definición, ¿no tiene que vencer una resistencia?

A. M. — Claro que sí. Pero si la sociedad garante que vencida la resistencia los efectos van a ser positivos, útiles, buenos, la gente entiende que tiene que vencer esa resistencia porque hay un premio.

A. Z. — ¿Hay posibilidad de garantizar eso?

A. M. — Yo creo que ahora no, antes sí. El sistema educativo funcionó razonablemente bien en este país. Comparativamente a como funciona ahora, ni que hablar. Y funcionó bien porque... a ver, aprender a escribir, conocer la cultura, saber quién era Picasso, te pongo un ejemplo grotesco, quiénes fueron los presidentes del Uruguay o conocer un poco de historia y demás, era parte de la conversación en la cual entraba un sujeto cuando entraba en un mundo que le prometía un avance económico. La cultura general, tenía un porcentaje importante de contenidos vinculados a las disciplinas decimonónicas de las que hablábamos: Historia, Filosofía, Literatura. Ser culto tenía que ver con eso, y el mundo del poder —el mundo político, claramente— estaba lleno de gente que tenía posibilidades y necesidad de alternar en esos códigos. Hoy no. Creo que el mundo se volvió menos analítico, menos lineal y menos confiado en que conocer alguna tradición de discusión te vaya a dar alguna ventaja.

Ahora por ejemplo, tiene mucho éxito en nuestro país de «nuevos uruguayos» cierta actitud de reacción espontaneísta a lo que se va

presentando, y la sociedad está tan estructurada a un nivel funcional, que no importa si resuelvo mis problemas con una gran excelencia, porque para subsistir en el Uruguay, por ejemplo, no hace una gran diferencia que resuelva a un nivel excelente o a uno que me permita seguir girando. Lo resuelvo más o menos y ya está, y de todos modos no hay mucho más. Entonces ese deseo de excelencia tampoco está premiado, en el Uruguay especialmente, también por cómo es el Uruguay, o sea que tiene una cantidad de formas de acolchamiento, de protección de la ineficacia y protección de la rutina y de solidaridad —creo yo mal entendida— de formar grupos que mantienen un *statu quo* con independencia de si ese *statu quo* es bueno o malo.

Entonces ese tipo de cosas que en el Uruguay pasan por muchas causas que no importan ahora, históricas y demás, y de escala, de tamaño, hacen que, me parece, se genere una escisión. Lo bueno es que hay un grupo de gente, que no sé si es mayor o menor que antes, capaz que es hasta mayor, que busca formas de excelencia, que muchas pasan por estudiar acá y afuera, vincularse con el mundo de diferentes maneras, estar en el Uruguay y no estar, etc., etc.. Formas como de ampliar su horizonte. Pero hay muchos otros que han aceptado que estar en Uruguay es una cosa conocida, de una forma determinada, y que la saben hacer. Toman decisiones racionales y mantienen el país como está. En fin... me parece que la conversación se despistó, esto ya no tiene nada que ver con «efectos de palabra».

- A. Z. — O sí, porque también tiene que ver con la palabra, con el valor del lenguaje.
- A. M. — Quizá tenga que ver con el valor de lo escrito. Un campo —para poner cierta claridad en todo esto, que puede ser muy confuso—, un campo que está muy desarrollado desde los años 60 en adelante son los estudios sobre oralidad y escritura. Ahí hay mucho de lo que estoy diciendo. Es claro que la sociedad se está oralizando de vuelta, es claro que estamos pasando, así como pasamos en Grecia de una sociedad oral a una sociedad escrita en la época de Platón aproximadamente, que son los primeros que escriben sistemáticamente, ahora estamos haciendo un proceso en algún sentido en contrario, yendo de una sociedad escrita a una oral. Aunque claro, no estamos volviendo a la Grecia arcaica, sino

que el lugar hacia donde estamos yendo o donde ya estamos es un lugar que ya presupone la escritura en un nivel. De modo que hay cosas que solo se hacen por escrito, hay formas de vivir, de comunicarse, de pensar, de producir, que son por escrito y que siguen existiendo y tienen su lugar, dentro de ese cambio general hacia la oralidad. Por ejemplo, si vos querés funcionar como asesor de gobierno, de una empresa, hay un trabajo analítico, expositivo que es por escrito. Además vos precisás el recabar información y comunicarla, que incluya no solamente datos sino también interpretación. Y es imprescindible eso para hacer funcionar al Estado, para hacer funcionar las empresas, etc., todo eso tiene que ver con lo escrito también. Y hay otra cosa donde lo escrito funciona perfectamente que es en el contar cuentos. Creo que eso está totalmente vivo, la idea de establecer una narrativa sobre cosas y comunicarlas. Ficción o no ficción, prensa, historia, política... Todo eso funciona en base a cuentos, a narración. Eso creo que está vivo y tiene buena salud. Y la comunicación por escrito en el mail o el chat también por su forma, se va adaptando a la rapidez y demás.

- A. Z. — Ha cambiado su expresión en la escritura. Eso te iba a preguntar, porque también es un nivel que ha sustituido en una dimensión importante al vínculo real, el vínculo virtual, el chat.
- A. M. — Pero el camino me parece que se va apartando de lo escrito, a una forma de comunicación más presencial; el chat se va transformando en la camarita, hablar. Aunque, si se tiene facilidad para escribir, a veces se prefiere evitar el contacto visual, directo y se prefiere escribir porque la distancia ahí se mantiene un poco mayor, y a veces eso es deseable.
- A. Z. — Sí, eso sí, pero yo preguntaba además en esto de la sobreabundancia de los mensajes de texto, que se han convertido hasta en un sustituto de la llamada telefónica.
- A. M. — Por una razón de costo además. Las compañías telefónicas en el Uruguay son tan insolentemente caras, tan increíblemente prohibitivas, que contribuyen fuertemente a que la gente no hable por teléfono, aunque han logrado vender más de un celular per capita. Por casi todo lo demás el mensaje de texto es insoportable. Aunque es un poquito menos invasivo que llamar. El que recibe el mensaje lo puede leer inmediatamente, o leerlo después, o no contestarlo por ahora; no

es lo mismo que obligar a alguien a la violencia de decir: «no puedo hablar ahora». En ese sentido tiene esa ventaja, que es más mediado que lo en vivo o que lo presencial, aunque sea telemático. Pero yo creo de todos modos que las interacciones sociales, a nivel por ejemplo de la política, la comunicación social, han vuelto a ser las propias de una dinámica de la oralidad. Y si uno estudia, mira los estudios sobre oralidad antigua, incluso oralidad contemporánea, en sociedades que son más orales que escritas, nota muchas cosas que son clásicas de la oralidad, o sea la intensidad de emoción, el repentismo, el ritmo, una actitud conservadora respecto al conocimiento en el sentido que incluso un conocimiento falso, o sea, las cosas no son revisadas, para retenerlas hay que repetirlas, entonces se repite cualquier bobada, siempre la misma. Y hay más interés de repetirla para formar parte de una comunidad emocional, y lo emocional está acentuado en lo oral, a diferencia de lo que pasa en lo escrito, que favorece el revisar lo dicho/escrito con una actitud analítica del lector. «¿Este dato será cierto?»

Yo no sé si estarás de acuerdo, pero hay un fenómeno, una cultura, una subcultura del llamado *free style* que se ha desarrollado a partir del hip hop, fenómeno que empezó en algunas zonas negras de Nueva York, después se extendió, ahora en el Caribe hay una cantidad de gente, en inglés y también en español, que lo hace. Son payadas. El modelo que tenemos nosotros de la payada es exactamente lo mismo. Se enfrentan dos pibes, uno improvisa con un ritmo simplemente detrás, con una computadora y un ritmito, un beat, y empieza a improvisar un discurso sobre ello. A la Homero digamos, con ritmo verbal y con rima a veces; en el caso que sea muy bueno se hacen décimas como en la payada tradicional, a veces son más irregulares en el ritmo, la rima. Y después que se logró un efecto se detiene, el otro sigue y contesta, y así hasta que uno «pierde», digamos. Hay un tipo por ejemplo que se llama Mozart La Para, que es un fenómeno. Entonces, esas formas de la cultura oral se están pasando me parece, están impregnando la cultura en el sentido más amplio. Por ejemplo las formas de acción y de reacción...

- A. Z. — Esas formas de la cultura oral, —como tú decías al hablar de los discursos de Herrera y Reissig en las Jornadas— ¿están teñidas de la ocasión, del momento?

- A. M. — Claro, totalmente. Pero lo de Herrera es muy distinto.
- A. Z. — No, no estoy mezclando, me estoy refiriendo más a la ocasión; una producción que es más para la ocasión, que no está destinada a perdurar ni a ser registrada.
- A. M. — Son para la ocasión totalmente, no en principio, sino que se juegan todo en su ocasión, pese a que sean a menudo registradas. Hay rasgos de la oralidad que los estudiosos del tema escriben como rasgos característicos de las culturas orales. Ya mencioné algunos antes, un poco al voleo... emocional antes que intelectual; improvisadora antes que elaboradora de largo plazo; de referencia cercana; de jerga o lenguaje local y no universal; con una actitud agonística, competitiva; siempre tiene que haber un nivel de controversia, y eso implica la presencia de un otro a quien hay que ganarle de alguna manera, y el juego de competir está siempre ahí, al alcance de la mano. Después, tiende a ser más conservadora con esto que decía, la única forma de conservar los contenidos es repitiéndolos, se vuelve repetidora. Claro que eso a largo tiempo probablemente tenga un efecto de filtrado positivo; los contenidos que se conservan y se repiten por algo será, y deben ser buenos, deben tener algo interesante, algún gancho, algún funcionamiento que aconseja a la gente repetirlos. Pero también tiene el peligro que se repitan cosas sin comprobarlas, cosa que pasa en nuestra cultura de hoy continuamente. Siempre se dice: «yo pienso que», pero en realidad muchas veces uno se descubre a sí mismo diciendo «yo pienso», pero en realidad yo no pienso, yo estoy repitiendo lo que piensa quién sabe quién; la habladuría famosa. Entonces eso está particularmente fuerte, muy exacerbado. Y el ritmo juega un papel muy grande también porque es un instrumento mnemónico y le da al discurso un interés, un interés que suple, o está en lugar de otro tipo... no es contradictorio, de otro tipo de interés que sería más interés por el contenido, lo interesante, lo nuevo.

Entonces, todas las cosas que la cultura escrita trajo que tiene que ver con lo analítico, una distancia del espacio y tiempo entre el productor y el receptor de discurso y su conocimiento, una mediatización de la referencia, una fetichización del documento, una elaboración del texto como objeto en sí, autorreferencialidad, una independencia rela-

tiva del intérprete respecto del texto que le permite tener una actitud crítica... todo eso se hace menos presente en una cultura más oral.

Sobre esta dimensión, en relación a la comunicación política, se ha hablado mucho. Hay gente esencialmente no racional que tiene gran impacto mediático, quizá *gracias* a eso, he ahí el problema, porque después resultan bastante malos para los trabajos que deben desempeñar. Un ejemplo sorprendente para mí de eso es Bush hijo; yo vi los debates, una política monstruosa como todo el mundo ve y ha comprobado, pero en su discusión mediática quedaba muy bien el sujeto, incluso el debate con Kerry que era un hombre más formado, ganó Bush en los debates claramente. No sé cómo hizo, pero ganó claramente. En eso, está muy lejos de ser el estúpido que alguna gente pinta. Por lo menos para esa cosa tiene una habilidad táctica digamos, muy fina. Y a pesar de que cometa errores, no importa; estoy poniendo el ejemplo de alguien que tiene eso que hay que tener para convencer y ganar, y que no tiene atrás una solidez o valores de otro tipo. Por ejemplo Mujica engancho a mucha gente por vender o generar un personaje que es muy empático con el supuesto «uruguayo medio», o con la imagen del uruguayo medio que tiene el público aquí, algo así —pues claro que no hay uruguayo medio. También Mujica maneja muy bien ese nivel de respuesta sintética y con «punch», igual que lo hacía Bush hijo— quizá a los partidarios de Mujica no les encante este paralelismo, pero creo que está justificado. Cuando le preguntan a Mujica sobre un tema muchas veces dice algo original con bastante fuerza, pero no muy analíticamente explicado; muchas veces de hecho, lo que dice es un disparate práctico, una vez que el tema al que se refiere se analice con cierta actitud de llevarlo a la práctica; cuando uno se pone a tratar de ver cómo se aplica, qué sigue, qué implica. Y creo que eso se está viendo ahora, que ha lanzado una cantidad de ideas interesantes de por sí, pero que no pasa nada en el gobierno, que hay, no sé, una anomia, un trancazo.

Frente a eso, lo que me llama la atención en los últimos años, es que la gente que es más articulada, que claramente habla más como se escribe, cae mal, le cae mal a la gente y yo no entiendo del todo por qué pasa eso, pero pasa. O sea, es como si hubiera una cantidad de gente que ya se resiste a la cultura de lo escrito y a lo intelectual;

se resiste de una manera no articulada, pero muy clara. Vota con los pies. Me acuerdo sobre todo en la última campaña electoral, aunque no estaba acá, me daba cuenta que había, atravesando los partidos, una cierta actitud muy «inconciente», si querés usar la palabra en sentido folk, de darle más valor a figuras mejores para lo oral, más repentistas, más graciosas, más inventivas, que a figuras más sistemáticas, más estudiosas y sólidas. En ese sentido, acá me refiero a lo no verbal, a ciertos «efectos de palabra» si se quiere. Por ejemplo las figuras de Mujica o Lacalle eran más entradoras que las figuras de Sanguinetti o Astori. Y ahí creo está clara una posible división: Astori es un tipo interesante para hablar pero es casi obsesivamente racional, sus argumentos están armados en pisos, es alguien inusualmente estructurado para argumentar, es muy bueno en ese sentido. Y luego Sanguinetti también, como sabemos. Y lo extraño, lo que he notado como novedoso, es que últimamente *mucha gente interpreta eso casi como mala onda*. Es absurdo, es sorprendente. Aparece, ante la gente más articulada para argumentar, una mezcla de impotencia y rabia del público, como diciendo: «yo no te puedo seguir en esa, pero peor para vos». Y van y homologan al otro, refrendan al menos articulado, al de estilo menos estructurado y menos «racional» en sentido decimonónico. Claro que hay una parte de la sociedad, no sé si es la mitad o cuánto, que funciona al revés, o sea que es sensible al tema, a quien le seduce y ve el valor del pensamiento ordenado, analítico, «profundo», lo que sea. Pero hay una cuestión de tiempo también; parece que no hay tiempo para comunicarse, no hay tiempo para pensar varias veces una cosa; también creo que hay un desánimo. La gente cree que no vale la pena hacer el esfuerzo porque todo va a seguir siendo igual, algo no muy claramente formulado pero que está en el escepticismo general. Son muchas cosas; pero están, me parece que están todas, y otras también.

- A. Z. — Pensando a propósito de cosas que tú decías en otros contextos, que también lo decías en la exposición que hiciste sobre Herrera y la biografía, esta capacidad —no sé si se puede decir de orden social— pero como de tejer un mito, tejer un hilo que me parece que está vinculado con esto que estás diciendo y que está muy presente en tu obra

en distintas cosas; rescatar un hilo metafórico, un hilo mítico que de algún modo está como sustento de un contexto. Lo vi por ejemplo en tu interés en la Astrología, pero no solo en eso. Me parece que está por ejemplo, lo mencionabas en la discusión sobre Herrera, la poesía...

A. M. — Es que, como decía antes, creo que una de las cosas que está más viva del lenguaje, es contar. Y contar es una cosa muy específica, algo distinto a todo lo demás. Es una cosa que los seres humanos sabemos hacer: sabemos generar una secuencia de contenidos que se mantenga viva como un organismo, que tenga una vida propia. Esa secuencia que tiene una vida, no puede ser cualquiera y tampoco se puede decir cuál tiene que ser. Hay que hacerla y ver. Cuando uno la está haciendo se da cuenta que tal parte no va; es curioso, por más que está bien en sí, tal parte no va en la secuencia.

A. Z. — Ahí es donde se nota tu intervención en la narración de la vida de Herrera, donde no es solamente un mero racconto de datos, ni una investigación sesuda y académica sino todo el hilo narrativo que le das.

A. M. — Sí, cuando yo empecé la biografía había hecho primero el primer capítulo introductorio, y me daba cuenta que había ahí un hilo, la punta de un hilo que se podía seguir. Que era el final, y paradójicamente era el principio también. Pero después me perdí. Empecé a escribir un capítulo que me llevó como más de un mes entre lectura, escritura, que fue en el invierno de 2009, que era la genealogía de Herrera. «Ahora vamos a empezar desde antes del principio» pensaba yo. Y la genealogía de Herrera es un tema fascinante. Sin embargo no entró en el libro. Todo ese capítulo lo tiré, digamos.

A. Z. — Pero está incluido de algún modo.

A. M. — No, está en las notas una parte y pedacitos en el libro. Pero no pude hablar mucho de la bisabuela y el bisabuelo que son fascinantes. Consolación Obes sobre todo, que da para un libro ella sola, y Nicolás Herrera. De ellos quedaron cosas en notas al pie, que son fragmentos del gran capítulo que había escrito sobre su tiempo. Pero me daba cuenta que me había quedado muy largo, era mucha información. Era muy interesante, pero si me ponía a hablar de algo tan interesante con tanta información, rompía a Herrera y Reissig, que era el tema del libro. Ese es un ejemplo práctico, de que hay cosas

que pueden ser interesantes en sí, pero que si no entran dentro de la estructura que me manda, esas cosas no las podés poner, tenés que renunciar. A mí me costó sacarlo después de haberlo escrito. Eso es grueso; pero después hay millones de cosas que tiene que ver con frases, con párrafos, con cosas que hay que sacar. No se sabe acaso qué es lo que está mal con ellas, pero se sabe que no van. O como se dice a veces que un personaje, de una novela, en un caso de ficción «reclama» determinadas cosas y «niega» otras al autor, como si mandara el personaje. Y es cierto.

Lo mismo pasa en cierto modo con la Astrología. Para mí es fascinante ese tema. Primero que nada llegué a él cuando tenía unos 20 años y pico con gran escepticismo, esto no puede funcionar, vamos a ver qué es. Encontré dos cosas que son muy interesantes: una, es que sí funciona, aunque no se sepa por qué. La otra, que consiste en construir una narración que haga sentido para el destinatario, con la peculiaridad de que los momentos clave de esa narración están temporalmente marcados por el cielo, por los planetas y sus posiciones relativas. Y eso es así de modo totalmente certificado. No puedo dar una fundamentación de ningún tipo sostenible, o contrastable de por qué funciona. Pero como se comprende, eso no es razón para que no funcione. Lo que corresponde a quien dude de lo que digo es practicar y ver, o sea suspender un poco el juicio basado en razones epistemológicas e ir a la práctica y decir bueno, vamos a ver cartas astrales y a ver si aprendo este lenguaje, si lo aprendo con suficiente profundidad como para poderlo hablar y luego si lo hablo y hace sentido para la persona que está del otro lado, o para los hechos que estoy mirando, o para mí mismo. Pero no solamente, porque hasta ahí uno puede decir capaz que vos sos un muy buen retórico y hacés que funcione porque hablas lindo, o hablás mucho y embarullás a la gente. O también se puede decir, sobre el contenido de descripción: bueno, pero la descripción del carácter, de la personalidad, es una cosa muy vaga, de límites muy anchos digamos, en donde a veces todo cabe, y una persona se puede identificar con cualquier descripción y a veces es difícil contrastar. Eso creo que es un argumento que es más difícil de hacer de lo que parece, porque la gente generalmente es muy sensible a sí misma y tiene de alguna manera un

conocimiento propio que es bastante consistente. Y si alguien empieza a decir disparates totales en la descripción caracterológica, la persona va a reaccionar diciendo: no, eso no es cierto.

- A. Z. — Como en cualquier interpretación desacertada en psicoanálisis, que cae en el vacío.
- A. M. — Correcto; en ese sentido, yo creo que ahí ya damos un paso a favor de la Astrología, porque si ese diálogo entre el astrólogo y el otro no fracasa, eso quiere decir que algo hay, por lo menos vamos a darle un beneficio tibio, que sería; las categorías, que son básicamente categorías mitológicas de la época griega y demás, símbolos de diferentes vertientes antiguas y que los griegos sintetizaron, tienen algo que decir todavía, porque son significativas, son dicentes, impactan.

Pero hay algo más fuerte todavía a favor de la Astrología. Se trata de los *tiempos* que las cartas astrológicas marcan. Eso es duro y contrastable. La Astrología marca períodos de la vida, tiempos, ritmos, que tienen determinado contenido cualitativo, es decir, son tiempos de crisis, de crisis en un área o en otra área del desarrollo personal. Y esos tiempos funcionan, y funcionan invariablemente, con precisión que no dudo en calificar de asombrosa. Las cartas consistentemente funcionan, todas, si están bien hechas. Eso es lo que yo he constatado al dedicarme años al asunto. Ahora, por qué pasa eso. Hipoteticemos juntos, no sé. Tengo mis ideas, algunos tendrán otras, pero creo que claramente no sabemos por qué. Probablemente nos falte información acerca de una estructura del cosmos o de los vínculos entre lo que llamamos *bio* y lo que llamamos *psique*, las diferentes combinaciones; y también lo que llamamos *destino* como sucesión de hechos que acaecen para una conciencia. Creo que seguramente no sabemos muchísimo de todo eso, pero que no sepamos las causas de algo, no alcanza para decir que ese algo no existe. Entonces creo que estamos en esa situación exactamente; no sabemos las causas y no deberíamos decir que eso no existe solamente porque no puede existir de acuerdo al paradigma del conocimiento objetivista que se maneja habitualmente. Mi única defensa al respecto es «yo lo he practicado y lo practico habitualmente y es consistente y funciona». Entonces habrá que pulir el lenguaje, seguirlo practicando, transmitirlo y eventualmente pensar

o investigar cuando tengamos más herramientas; cuáles pueden ser las formas en las cuales la estructura del cielo digamos, en sus ritmos, en sus repeticiones, corresponde con la estructura de las vidas. Pero sí corresponde. Eso es lo raro.

A. Z. — De ahí fue de donde extraje el término «resonancia» que hoy mencionaba; que tú utilizas como elemento validante de la interpretación.

A. M. — Y sí. El ritmo; el ritmo ha venido una y otra vez en la conversación. Es una de las cosas más básicas y más importantes en distintos planos de nuestra experiencia. ♦



DE POETAS



Baú de espantos

MARIO QUINTANA. *Versión en español Circe Maia*

UMA ALEGRIA PARA SEMPRE

As coisas que não conseguem ser
olvidadas continuam acontecendo.
Sentimos-las como da primeira vez,
sentimos-las fora do tempo,
nesse mundo do sempre onde as
datas não datam. Só no mundo do nunca
existem lápides... Que importa se

–depois de tudo– tenha «ela» partido,
casado, mudado, sumido esquecido,
enganado, ou que quer que te haja
feito, em suma?

Tiveste uma parte da
sua vida que foi só tua e, esta, ela
jamais a poderá passar de tí para inguém.
Hã bens inalináveis, hã certos momentos que,
ao contrario de que pensas,
fazem parte de tua vida presente
e não de teu passado. E abrem-se no teu
sorriso mesmo quando, deslembrando deles,
estiveres sorrindo a outras coisas.

Ah, nem queiras saber o quanto
deves à ingrata criatura...

A thing of beauty is a joy for ever
disse, há, cento e muitos anos, um poeta
inglês que não conseguiu morrer.

UNA ALEGRÍA PARA SIEMPRE

Las cosas que no consiguen ser
olvidadas continúan aconteciendo.
Las sentimos como la primera vez,
las sentimos como fuera del tiempo,
en ese mundo del siempre, donde las
fechas ya no cierran. Solo en el mundo del nunca
existen lápides... Qué importa si

–después de todo– haya «ella» partido,
o se haya casado, mudado o desaparecido,
o te haya olvidado, o engañado, o lo que fuera
que te haya hecho, en suma?

Tú tuviste una parte de su vida
que fue tuya, y a esta ella
no podrá jamás dársela a otro.
Son algo inalienable, esos momentos que
–al contrario de lo que tú piensas– forman
parte de tu vida presente

y no de tu pasado. Y se abren en tu
sonrisa, aún cuando, olvidado de ella,
estuvieras sonriéndole a otras cosas.

Ah, ni quieras saber cuánto le debes
a aquella ingrata criatura...

A thing of beauty is a joy for ever
dijo, hace más de cien años un poeta
inglés, que no pudo, nunca, morir.

REINCIDÊNCIA

Não, não pude mais com essas cantigas
que nos davam um mórbido prazer!
Cansei-me de cantá-las bom que o diga-
para a minha Princesa adormecer...

Me cansei de guardar cartas antigas
que só faziam amarelecer...
E as palavras tão doces, tão amigas,
numa bela fogueira as fiz arder.

À sua voz fechei os meus ouvidos.
Mas esqueci-me de fechar os olhos...
E assim, não eram dias decorridos,
comecei a servir outros sete anos
e a plantar, entre cardos e entre abrolhos,
mais um lindo jardim de desenganos!

REINCIDENCIA

No, no pude más con las canciones
que nos daban un mórbido placer.
Me cansé de cantarlas – lo confieso para
hacer mi Princesa adormecer...

Me cansé de guardar cartas antiguas
que lo que hacían era envejecer.
Las palabras tan dulces, tan amigas
en una buena hoguera hice arder.

Y le cerré a su voz mis oídos
pero luego olvidé cerrar los ojos
y así, en pocos días recorridos
comencé, otra vez, por siete años
a plantar, entre cardos y entre abrojos
otra vez, un jardín de desengaños...



Manuscritas¹

GLADYS FRANCO

Versión en Portugués Ana M. Santana Ziskind, Laura Verissimo y Nuno Bittencourt

VIII

La que recibiste una tarde de otoño
quando faxes ni emails te bombardeaban
la carta perfumada de hierbas que decía
eternidades
tiernas
eternamente tu nombre
 se anudará a mi nombre
y así será enunciada la silenciosa
levedad del agua
¿dónde estará salvaguardada
en nombre de aquel eterno amor
 la carta?

VIII

Aquela que recebeste numa tarde de outono
quando nem fax nem e-mails te bombardeavam
a carta perfumada de ervas que dizia
eternidades
ternas
eternamente teu nome
 se unirá a meu nome
e assim estará enunciada a silenciosa
leveza da água
onde estará salvaguardada
em nome daquele eterno amor
 a carta?

X

polvorienta
–nada pasa en vano–
quebradiza

azulada
tremenda
como un viejo telón abandonado
–cerrada solemnidad del amor–

abierta
en cambio
era pueril
e incluso cursi
diría

el adjetivo del séptimo renglón.

X

empoeirada
–nada acontece em vão–
quebradiça

azulada
tremenda
como a velha cortina de um palco abandonado
–fechada solenidade do amor–

aberta.
ao contrario,
era pueril
inclusive cafona,
eu diria

o adjetivo da setima linha.

Palabras de rapiña¹



SYLVIA RIESTRA

LEVADURA

nadie acertaría ni creería la verdad
la temperatura
de esta postergación
el tiempo de levadura
de esta masa
el pánico a la palabra
a la palabra
que se hace carne
tan de verdad
tan corruptible
–como la carne–
nadie imaginaría
esperar por ejemplo

un día claro
abierto
posible

que desaliente una insistente ala negra
que se instala –intrusa–
al oído de algunas palabras
de esas palabras sin distancia
que no se saben ubicar
palabras de rapiña
entrometidas
que no saben siquiera
eso:
mantener la palabra

1 Caracol al galope.

CONSISTENCIA

y si las otras todas
se rebelaran
perdieran consistencia
me abandonaran
me abandonaran real
 definitivamente

quién por ejemplo
le podría responder
a mi hijo pequeño
está tan preocupado por mí
que me preguntó
cuando vos te mueras
cuando papá y vos se mueran
quién me va a enseñar
las palabras

IN MEMORIAM

A Juan Carlos Plá. Recuerdo y despedida



EDMUNDO GÓMEZ MANGO¹

El querido amigo, Juan Carlos Plá, «Carlitos», poeta y psicoanalista, Profesor Adjunto de Psiquiatría de la Universidad de la República, falleció en la ciudad de México el 26 de junio del 2011. Me enteré de la triste noticia por un mail de Daniel Gil. Busqué su libro de poemas, *Un viejo Buick*, para despedirme de él, íntimamente, dejando resonar su palabra poética en mis adentros. Intenté luego ubicar un Cuaderno de Marcha, el primero editado en México, *Encierro, destierro o entierro*² para releer su trabajo «Reflexiones sobre el exilio», seguido de uno de sus poemas, «tierra purpúrea». Es un texto fuerte, intenso, que expresa la desazón, la rabia, y también la esperanza aún tan vivas en el dolor del desarraigo que recién comenzaba. Está dedicado a la memoria de Luis Pedro Bonavita, Paco Espínola, Luis E. Gil Salguero, a la de su abuelo Jacinto Plá, herido en el Quebracho. La patria forzosamente abandonada, es comparada desde el primer párrafo a la Comala de Pedro Páramo, desolada y espectral, donde se oye el galopar del caballo del Padre. Plá insiste en los rasgos dolorosos que definen el destierro, su inscripción en una tragedia colectiva, la atmósfera de culpa que necesariamente lo envuelve, el sentimiento o la fantasía de un castigo infamante que se prolonga

1 Psicoanalista, escritor. Miembro Titular de la Association Psychanalytique de France. 150 avenue du Maine, Paris 75014. edmundogomez@wanadoo.fr

2 *Cuadernos de Marcha*, segunda época, año I, número 1, México, mayo-junio de 1979.

en el destino inseguro de los hijos, «el dolor incurable por la patria perdida», la incertidumbre apremiante sobre si el desarraigo y su sufrimiento podrán algún día transformarse en una «inédita respuesta vital». Creo que Plá enfatiza el carácter trágico, innegable, de la experiencia del exilio, para subrayar el aspecto de aventura, de destino, de exigencia existencial que ella entraña: «Proyecto. Empezar de nuevo a transgredir, crear, cambiar la vida ahí mismo donde nos está faltando». Y ya en párrafos finales: «De esto se trata. De llevar al país como una fiera herida. De construir no una diáspora pequeña y achicada, sino una respuesta bravía del exilio latinoamericano».

Cuando ingresé en la Facultad de Medicina, en 1958, Plá ya integraba un grupo de «adelantados», de figuras señeras, que los jóvenes admirábamos no solo por sus conocimientos científicos, sino también porque eran verdaderos formadores universitarios: Pablo Carlevaro, Hugo Villar, José Estable (el Rayo), Hugo Dibarboure (el Chiquito), que dirigía por entonces *El estudiante libre*, y otros que sería largo enumerar. También Marcelo Viñar los cita en sus recientes y cálidos recuerdos de Juan Carlos. Ejercían por sus intervenciones en las asambleas gremiales o en las publicaciones de la AEM o del Sindicato Médico, una enseñanza ex-cátedra en la que aprendíamos a volvernos universitarios e incluso ciudadanos. Lamentablemente, cuando llegué a la Clínica Psiquiátrica de la Facultad, dirigida entonces por el profesor Fortunato Ramírez, Plá se había alejado. Preparé el concurso de Jefatura de clínica psiquiátrica utilizando los «apuntes» de Plá: resúmenes de cursos, de lecturas que fueron de inestimable valor.

Me encontraba con él en los cursos del profesor Haymann sobre Heidegger, en la Facultad de Humanidades (el viejo local del puerto), los sábados de mañana. Los seguimos durante un año. Tengo todavía, anotado, el libro del filósofo que explicaba Haymann, en su versión francesa: *¿Qué es la metafísica?*

Llegó el exilio y la separación. Recuerdo la inolvidable visita de Esperanza Pérez de Plá a la madre de Assia, mi esposa, para informarle que el apartamento donde vivíamos había sido visitado de manera ruidosa e intempestiva por hombres uniformados, en nuestra ausencia. Dato que facilitó mucho nuestra apresurada partida.

Nos vimos luego con cierta frecuencia durante algunos años en los que él venía regularmente a París, paraba en lo de los Viñar. Nos decía

que amaba París no solo por sus museos y sus barrios, sino también por el cine. Lo acompañé muchos fines de semana a ver películas que solo pasaban las salas de cinemateca o para aficionados. Saboreábamos los famosos asados «franceses», cortados a la uruguaya y preparados en el hogar de una chimenea de un apartamento de París, proeza que solo Marcelo podía realizar para satisfacción de sus invitados. También íbamos al teatro. Quedó muy viva en mi memoria una representación de *El Padre*, de Strindberg. El padre: motivo central en el pensamiento y en la poesía —en él iban juntos— de Juan Carlos; a él le está dedicado su poemario.

En el año 2000 fui a visitar a los Plá en México, quería entregarle a Juan Carlos en mano propia mi primer libro publicado en Francia, *La Place des Mères* (1999). Pasé con los Plá una hermosa semana. Uno de los recuerdos más intensos de esa estadía fue la visita con Juan Carlos y Esperanza a la exposición de pinturas de Anheló Hernández, que fuera, junto con Ida, gran amigo de ambos, que en esos meses se presentaba en la Ciudad universitaria de México. Las grandes telas de Anheló adquirirían en los vastos salones una deslumbrante y renovada significación. Juan Carlos me había comentado algo de una célebre revista *Artes de México*, y de un número publicado por ese entonces dedicado al retrato y la fotografía de niños muertos, de una estremecedora belleza. Me inspiré en ella para mi libro *La Mort enfant* (Gallimard, 2003). La cálida y espaciosa casa de los Plá en el barrio Coyoacán me dejó una duradera impresión: los cuadros de su padre (entre ellos: un impresionante «auto retrato»), Profesor de medicina de renombre y también pintor, la inquietante belleza de una serie de máscaras indígenas que ornaban su sala de espera y su consultorio. Pero fue sobre todo, su conversación, lo que me quedó como imborrable traza: amable, vivaz, entretenida, que compartíamos en las sobremesas de la noche con Esperanza y alguno de sus hijos, y donde había algo de inconfundible, de inimitable que solo podían iluminar la sonrisa y la mirada aguda de sus ojos.

Lo encontré por última vez unos años después, en París, en la casa de los colegas y grandes amigos de los Plá, Dr. Edmond y Marcelle Sanquer. Volvían de un viaje por el norte de España y del país vasco, luego de una estadía en Hendaya. Fuimos con Esperanza a escuchar a Daniel Viglietti que cantaba en *la Maison de l'Amérique latine*. Carlos fatigado, no pudo acompañarnos.

En 1986, Brecha publicó «Carta a un poeta psicoanalista», en la que intenté expresar mis impresiones de lector de su poemario *El viejo Buick*. Yo admiraba en Juan Carlos esa alianza secreta que en él se producía entre palabra poética y palabra analítica. Me había impresionado su poesía lacónica, muy cerca del silencio, áspera, rugosa, quebrada, enigmática, pero también juguetona y festiva. Desde su título, parece estar hecha por fragmentos de trazas, de marcas mnésicas: un viejo Buick también es eso, una marca, una memoria marcada. Las palabras del poema van en su búsqueda, olvidan las imágenes, como queriendo confundirse con las trazas mismas en el acto poético de nombrarlas:

Quisiera deshacer
la palabra, seguirla
deshaciendo, y que al final
la palabra deshecha
desasida, se pusiera
a escribir por sí
sola

sola
sola».

El psicoanalista se siente aquí convocado por el poeta: ir hacia la soledad de la palabra, hasta el confín en el que parece, desfalleciente, reencontrar algo de las trazas inconscientes perdidas; solo la palabra analítica, abandonada a sí misma, desasida, herida, dirigida inevitablemente en la transferencia al otro analista, puede acercarse en los raros y privilegiados momentos de la «cura de habla», a ese murmullo de lo reprimido, de lo callado y mudo, que solo entonces se deja oír.

Después de su desaparición, versos como estos resuenan nuevamente: «Cantará el gallo/ desconcertada noche/ una vez más.../». O todavía el conmovedor diálogo del padre y el hijo, del hijo en el padre, en que las dos voces parecen confundirse en una, la de las «generaciones» que dicen la sucesión de la vida en la aceptación de la muerte, diálogo que se escucha en «esa rara región, rara/ vuelta en la que/ habiendo dos padres/ padre e hijo son / a la vez los dos». Región en la que el conmovedor decir del

hijo recrea en el hoy/ ayer del poema la muerte del padre: «mi padre se ha muerto el veintiuno... ayer me dijo/ Antonio mi hijo».

Sería largo seguir evocando el libro de poemas de Plá. No hay mejor oración fúnebre y laica para un poeta que recordar su palabra poética³.

No puedo comentar hoy su obra de analista. No sé si han quedado trazas escritas de un seminario que durante años profesó en la casa museo de Trotsky, que no quedaba muy distante de su domicilio⁴. Me marcó la lectura de su estupendo «Sueño y tiempo de Freud»⁵. Ojalá que en algún día no lejano puedan reunirse y publicarse sus últimos trabajos.

Quisiera terminar evocando la risa comunicativa y fresca de Carlitos, la que tanto nos alegró, la que quizás iluminó su rostro cuando escribió estos versos inaugurales de *Un viejo Buick*: «cuando yo era niño y mi madre también».

En el poema «tierra purpúrea» (la de la novela de Guillermo Hudson, y la tierra perdida de la patria, ensangrentada por los crímenes del terror de Estado) escribe casi un epitafio:

«no moriré
como debiera
uruguayo
bien medido
sobre tarima
azulada gris
torregarciana».

Murió en exilio, en su querida Ciudad de México, rodeado por Esperanza, su esposa, sus hijos y nietos, y por el recuerdo y el cariño fraternos de tantos amigos. ♦

HENDAYA, AGOSTO 2011

- 3 El lector interesado puede encontrar el texto completo de «Carta a un poeta psicoanalista». Brecha, 7/06/1986, en el sitio web de APU.
- 4 Del destino y del destinar III. Seminario Febrero-Junio 1993. Centro Psicoanalítico Montevalbán, 2010.
- 5 J.C. Plá, «Sueño y tiempo de Freud». En: *A medio siglo del Malestar en la cultura de Sigmund Freud*, a cargo de A. Braunstein, S. XXI, México, 1981.

IN MEMORIAM

Homenaje a Marcos Lijtenstein



Fue a finales de un crudo invierno uruguayo, un miércoles 14 de setiembre de 2011, que falleció el Psicólogo y Psicoanalista Marcos Lijtenstein, luego de padecer una larga, difícil y devastadora enfermedad, con la que tuvo que lidiar por años. Esto sin embargo no logró impedir que él nos acompañase en los festejos de la Asociación hasta sus últimas fuerzas. Se trasladaba con dificultad de ronda en ronda, dejando su impronta en el diálogo y sus expectativas para el año siguiente de la vida institucional. En su velatorio un nutrido grupo de psicoanalistas de diferentes generaciones, corrientes, y de diverso tipo de relación con él, fuimos recorriendo, recordando anécdotas de Marcos como analista, como supervisor, como docente. Llegado el momento de la despedida final, fuimos convocados por el Presidente de la APU, Marcelo Viñar a decir lo que él se merecía. Conminados a no callar lo que sentíamos, algunos de los presentes pronunciamos algunas palabras, que se fueron trenzando con la de amigos de la juventud, de sus hijos y familiares, en fin, de quienes lo conocimos, rindiéndole con ellas un merecido y sentido tributo.

MARCELO VIÑAR:

Estamos reunidos para despedir al viejo amigo y colega. Cuando en la vida convergen itinerarios similares y tiempos simultáneos, co-sensibilidades, ideales y valores compartidos, la amistad es segura. Esto me aconteció con Marcos Lijtenstein.

Casi juntos vinimos de nuestros pueblos litoraleños al primer exilio a la capital, transitamos por las mismas aulas y asambleas y adoptamos las mismas banderas cuando un Uruguay luminoso y pujante se desmoronaba en una cruel y lúgubre dictadura. Juntos paseamos a nuestros primogénitos en el mismo parque en plácidos paseos domingueros.

Marcos fue un amigo leal y un interlocutor veraz, buen aliado en las coincidencias y sagaz en la interpelación de las discrepancias. Disfruté de su presencia y participación lúcida en la Facultad de Medicina, en la Licenciatura de Psicología, en la FEUU y en la Asociación Psicoanalítica.

Nada más ajeno a su sensibilidad y perfil que destinar esta ocasión a destacar su bonhomía y sus virtudes. Se mofaría con el humor incisivo que siempre lo caracterizó.

Su obra no fue voluminosa pero sus textos fueron ineludibles. «La soledad del Psicoanalista» nos acompañará mucho tiempo.

Hace ya cerca de dos décadas, despidiendo a otro amigo, nos reímos de las Parcas, preguntándonos si yo hablaría en su funeral o él en el mío. Me ganó la apuesta y yo estoy cumpliendo la prenda.

Si como aprendimos con Freud la representación de la muerte es el silencio solo podemos exorcizar con la palabra su ominosa presencia y revertir su ausencia definitiva con los recuerdos que lo convoquen y nos enriquezcan. Por eso yo invito a quienes lo quisieron a testimoniar ahora y a que no me dejen solo. ♦

MAGDALENA FILGUEIRA:

A Don Marcos Lijtenstein:

¿Qué decir de la partida de un ser humano como Marcos, tan afable? Siempre tan cerca y cercano de lo humano en todas sus vertientes. Cualquiera tópico que se quisiese abordar podía ser conversado con Marcos, dado que tenía el don de la charla, pausada, serena. Tenía el don de poder conversar sin saber el destino cierto del intercambio de palabras, encontrándose la sorpresa a la orden, giro sorpresivo del diálogo que sobrevendría por el lado del humor, con su sagaz y oportuna capacidad de hacer malabares

con las palabras. Sostenía juegos de palabras a través de los cuales las iba deslizando hasta llegar al chiste, a la chanza, a esa agudeza tan fina que la condición humana permite.

El humor era en Marcos una constante, tenía esa fina, exquisita posibilidad de transformar a través del humor algo cotidiano en novedoso. Vía privilegiada de apertura, de dar entrada a lo difícil de ser nombrado; era así que lograba hacer observaciones sutiles sobre personas o situaciones mundanas. Utilizaba el humor con maestría, con acierto, era para él un arma, una herramienta de acercamiento a su semejante. Por cierto no era la única dado que en tiempos de oscuridad mantenía la luz encendida de una cálida, profunda solidaridad, queriendo siempre saber sobre el destino de compatriotas que sufrían dentro y fuera del país.

Sus amores pasiones, el entretejido del Psicoanálisis con la Literatura, era así que muchas veces a través de personajes históricos o de ficción literaria, Marcos nos acercaba su escucha clínica. Otros dos amores, causa, pasión, la Universidad de la República, en la cual trabajó formando generaciones en torno a ideas psicoanalíticas, antes y después de la Intervención, dado que en 1986 siendo ya restituido construyó las Bases para el Área de Psicoanálisis del recién fundado Instituto de Psicología de la Universidad de la República, precursor de la hoy Facultad. Su otro amor, causa, pasión la política, el Partido Socialista.

Despedimos a Marcos, algo se nos va con él y mucho de él queda entre nosotros, grupo frondoso de psicoanalistas que tuvimos la dicha de recibir y compartir su ayuda y su enseñanza en forma directa de su mano generosa.

Con humor solía proferir: «¿Quién le dirá las palabras de despedida a quién?» Acertada concepción de lo inefable en vínculos que encierran una profunda, una brutal humanidad. Ahora, de lo que estamos seguros, es que cualquiera de nosotros que hoy te hubiese brindado las tuyas, no hubieran podido ser muy diferentes. Como dijo Antonio Machado y como solías evocar tú, —cuando de palabras de despedida se trataba— «Soy, en el buen sentido de la palabra, bueno». ¡Marcos, eso nos queda de ti! ♦

RESEÑA DEL LIBRO

Crónicas de la amistad y el exilio¹



Edmundo Gómez Mango

GLADYS FRANCO²

Para quienes conocen a Edmundo Gómez Mango este no será un libro sorprendente en lo que refiere a contenidos ya que se encontrarán con los intereses y amistades del autor, de toda la vida. Pero la forma no dejará de sorprender, aún a sus seguidores, porque la calidad en la escritura siempre habilita la feliz circunstancia de lo nuevo.

Es este un libro cuyos capítulos pueden leerse en orden aleatorio. Se trata de una recopilación de reseñas y comentarios, algunos de ellos tal vez habrán tenido un destino determinado de publicación; todos tienen, sin embargo, cierta cualidad de intimidad, de reflexión realizada no necesariamente para ser difundida. Esa cualidad es lo que determina

que el lector sienta que está leyendo algo escrito para su presente, no importando los números que fechen los escritos ni que los mismos en muchos casos correspondan a circunstancias precisas y determinadas: una muerte, la publicación de un libro, un homenaje, una exposición, etc.

Son «escritos de circunstancia» dice el autor en el prólogo, «como en el sueño, pertenecen a una temporalidad interior que escapa al reloj que marca las horas cotidianas». El autor conoce, como exiliado, el anhelo del territorio seguro en tanto se mueve en un «aquí» y «allá» que puede ser «ni» aquí «ni» allá; en esa incertidumbre de las pertenencias y los lenguajes se gesta una cualidad de la que se recoge como paradigmática la esencia nostálgica de Odiseo. Los amigos evocados son un puñado de artistas y psicoanalistas uruguayos «que marcaron con sus vidas y obras la cultura, la ciencia o el arte de nuestro país» (pág. 11) y aquí y allá nos encontramos en estos textos con la doble

1 Ed. Banda Oriental, Montevideo 2011.

2 Miembro Titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. Libertad 2914. laletraescrita@gmail.com

condición del autor: el psicoanalista y el escritor.

Cada una de las crónicas añade interés informativo a calidad de escritura. No son simples reseñas sino trabajos donde la información que aporta el autor ha sido procesada por su sensible maquinaria asociativa, estableciendo conexiones a veces sorprendentes, siempre interesantes, con frecuencia conmovedoras. Pongo por ejemplo «Una visita a la casa de Nietzsche», un paseo que nos recuerda los fundamentos elaborativos del pensamiento nietzschiano, defendido por Gómez Mango de las mal intencionadas conexiones con el nacional socialismo, reivindicado en su «pensar poético» (pág. 42) y que termina advirtiendo una conexión entre la casa del filósofo y «una vieja casa donde solía pasar los veranos la niña Ana Frank con su familia. Conmovedora perspectiva que comunica, en la soledad sin tiempo de las cumbres, el atormentado pensar de un eterno poeta joven –que el cretinismo de algunos quiso asociar a la ideología del exterminio de un pueblo– y la niña apenas adolescente, desaparecida en un campo de concentración, que escribió sobre el rostro del horror, el diario eternamente naciente y que nos retornará siempre, como una esperanza.» (pág. 43) El autor escribe de y a propósito de aquello –sucesos-personajes-ideas-obras de arte– con los que ha establecido un vínculo y es el procesamiento del afecto lo

que le permite impregnar las páginas de un interés motivador.

«Un esbozo de J. B. Pontalis» pone el acento en la obra del prolífico psicoanalista, fundador de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, es un esbozo que quiere ser un «retrato» «hecho con palabras y frases» (pág. 77), «tarea improbable», agrega, pero se lanza a ello y muestra una riquísima paleta para volver a entusiasmarlos con los escritos de Pontalis y con aquella excelente revista que fue catecismo temprano de muchos interesados en el Psicoanálisis y que aún es, como nos recuerda Gómez Mango, modelo de correspondencias interdisciplinarias que gestan la mayor riqueza del pensamiento psicoanalítico, aquel que puede sostener la proximidad con las otras «pestes» de la cultura como han de ser las disciplinas artísticas. La NRP puede ser evocada siempre como ejemplo para ayudar a los editores de revistas psicoanalíticas a despegarse de las conminaciones al exceso de cientificidad que pare modelos rutinariamente parecidos a sí mismos. Pontalis proponía «la búsqueda de los autores hacia los confines donde el psicoanálisis se avecina al arte, la literatura, la filosofía. Conceptos fundamentales de la teoría y de la práctica del psicoanálisis eran así revisitados, esclarecidos por aproximaciones inesperadas». (pág. 80) En la página siguiente Gómez Mango hace un comentario más a propósito de la NRP

que incluyo por su gran actualidad: «Algunos medios universitarios criticaban a la NRP, consideraban a sus artículos como no suficientemente «científicos», como demasiado «estéticos», literarios o filosóficos, no verdaderamente psicoanalíticos. No había resumen final ni enumeración de «palabras claves». Sin embargo, los que se aproximaban a la Asociación Psicoanalítica de Francia (APF) para ser admitidos en el Instituto de formación, señalaban frecuentemente la lectura de la NRP como una de las motivaciones importantes que los acercaba a dicha institución.»

No cabe duda de que los textos de Gómez Mango son producto del interjuego entre psicoanálisis y literatura, amalgama que resulta en escritos de gran profundidad como el que dedica a «Los peines del viento» de Eduardo Chillida (pág. 97), bello escrito provocado por la muerte del escultor, o en el análisis de «El pozo» en «Esta es la noche: Juan Carlos Onetti y el dolor de existir» (pág. 107), uno de los mejores análisis del clima onettiano que es posible conocer, diagramado como una línea que atraviesa «El pozo» y lo conecta con las otras oscuridades de la obra y que

establece las correspondencias de época con Sartre y con Buñuel para mencionar solo algunos de los títulos que provocan ser leídos.

Sostiene al psicoanalista y al escritor el hombre que no se desprende de su condición de exiliado, que sufre la nostalgia de los amigos lejanos, de no estar o llegar tarde a encuentros pactados donde la presencia hace al afecto y que usa la palabra para el trabajo de la memoria que no debe claudicar. Las cualidades de su conmovido homenaje al libro de Maren y Marcelo Viñar «Fracturas de memoria» («Trazas», pág. 51) alcanzan máximo poder expresivo en el texto «El poeta y la ley» (pág. 91), inspirado en y dedicado al gran poeta argentino Juan Gelman, a su lucha infatigable por el esclarecimiento de la muerte de su hijo y de su nuera y a la búsqueda de justicia.

Este libro de Gómez Mango no es un libro de poesía, pero es un libro de fundamento poético; en sus páginas se pueden rastrear puntos esenciales del pensamiento del autor, mucho de sus preferencias intelectuales y de sus afectos, todo ello contenido en una prosa rica y fluida que entusiasma. ♦

RESEÑA DE ACTIVIDADES

Homenaje a la fundación del Centro de Intercambio



SUSANA BALPARDA¹

En el panel de apertura de las V Jornadas de Literatura y Psicoanálisis (Mayo de 2011) la actual comisión del Centro de Intercambio brindó un pequeño homenaje a la fundación del mismo, hace casi 20 años, durante la Presidencia de Myrta Casas de Pereda. Dedicamos, en dicha evocación, un muy especial reconocimiento a quien fuera su primera coordinadora, nuestra querida Pola Hoffnung. Se proyectó un video editado por el Centro de Intercambio a punto de partida de otro, filmado por José Barreiro y guardado celosamente en la Biblioteca de APU, de lo que se consideró el acto fundacional del Centro el 17 de marzo de 1992.

El mismo se realizó en el Museo Nacional de Artes Visuales, con un panel interdisciplinario sobre «Creatividad» desarrollado por representantes de diversos ámbitos de la cultura de nuestro país y coordinado por el entonces Co-director del Centro de Intercambio Alberto Mateo.

Si bien Pola Hoffnung no pudo participar de este acto conmemorativo, pudo mirar el video previamente, hacer comentarios y enviar familiares en representación. «De los orígenes y la fundación del CDI» se encuentra disponible en nuestra biblioteca.²

No pretendemos que este recuerdo se cristalice a modo de «patrón» que hay

1 Miembro Asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. J.Benito Blanco 773 apto. 401. susanabalparda@gmail.com

2 Le agradezco a Diana Szabó, compañera de la Comisión del Centro de Intercambio, que me acompañó en todos los momentos preparatorios de esta presentación.

que seguir, sino que al contrario promueve la libertad para seguir creando sobre el pensamiento de nuestros maestros. Es la necesidad de rescatar sus palabras-pilares y hacerlas presentes para continuar construyendo nuestra identidad y seguir haciendo camino.

Fue ocasión de hacer memoria sobre los orígenes y el proceso de fundación del CDI en las V Jornadas de Literatura y Psicoanálisis que son un ejemplo elocuente de sus resultados. Los orígenes del CDI se remontan al 26 de setiembre de 1992, cuando se realizaron las Primeras Jornadas Institucionales relativas a la «Creación de un Centro de Orientación asistencial, investigación y difusión». Dada la respuesta favorable y el apoyo que tuvieron en el ámbito de nuestra institución, la Comisión Directiva aprobó los lineamientos generales para la creación del actual Centro de Intercambio de APU.

Desde los inicios el Centro de Intercambio buscó el trabajo de la multi e intertextualidad en la relación con disciplinas que abarcan otras áreas del conocimiento. El trabajo con la interdisciplina implica para los psicoanalistas una apertura a la inteligibilidad de «lo otro», lo diferente, en una relación que entendemos no debe ser colonizadora sino dispuesta al encuentro, que implicará siempre tropiezos en los bordes de lo intransferible y asombro en el descubrimiento de los aportes mutuos, enriquecedores para ambas partes. En la

búsqueda del diálogo con otras disciplinas, no hacemos más que seguir la ruta trazada por Freud.

En el video se destaca el término «intercambio» en ambas direcciones, señalado por todos, palabra emparentada con difusión, confrontación, comunicación, extensión, divulgación, etc. Los psicoanalistas estamos convencidos de disponer de una herramienta teórica y práctica fundamental en el alivio del dolor psíquico, capaz de provocar cambios y transformaciones, a la vez que forma parte del capital cultural actual. Sabemos que salir del consultorio puede implicar riesgos de pérdida de especificidad o dilución, de simplificación excesiva y hasta de banalización. Por eso creemos que como dice Myrta Casas: «Sostener la importancia del descubrimiento del inconciente, manteniéndolo como tensión irreductible implica esfuerzo, trabajo, desafío». Pese al riesgo, también consideramos que el aislamiento puede resultar empobrecedor. Desde su fundación el Centro de Intercambio ha puesto en práctica el «diálogo con disciplinas afines», bajo la forma de cursos, jornadas y eventos como la realización de cine foros y teatros foros, con enriquecedores debates.

Volviendo a la historia, en el año 94, la Asamblea General de APU aprueba integrar a la Comisión Directiva a la primera Coordinadora del CDI, Paulina Volinsky de Hoffnung.

Es recién en la Asamblea General del año 96, luego de otra jornada interna de discusión, que nuestra institución pone a consideración el reconocimiento institucional del CDI, considerando finalizado el período de prueba, resultando aprobado, dándolo por suficientemente «formado». A partir de entonces, uno de los cargos de vocal de la Comisión Directiva previsto por los estatutos pasa a ser ocupado por el Director del Centro de Intercambio, elegido en las elecciones generales de la institución, forma que se ha mantenido hasta el presente.

Las Jornadas inaugurales de Literatura y Psicoanálisis: «Discurso Literario-Discurso Psicoanalítico. Tiempos, escenarios, personajes.», tuvieron lugar el 5 y 7 de mayo de 1995. Un precedente fue el Primer curso de Literatura y Psicoanálisis que dictaron el Prof. Roger Mirza, junto al Prof. Hugo Andacht y al Prof. José Pedro Díaz, en agosto y setiembre de 1993.

Luego de un intervalo de 10 años, el 2, 3 y 4 de Setiembre del año 2005 se realizaron las segundas Jornadas de Literatura y Psicoanálisis: «Memoria, Sujeto Escritura». En esta oportunidad se convocó a un concurso de trabajos libres,

bajo el título «Premio Rodolfo Agorio» homenajeando así a uno de los fundadores de la Institución que se destacara en el área ya que publicó, en el año 83, el libro titulado «Psicoanálisis y Literatura». En estas mismas jornadas fue presentado «Galerías. Psicoanálisis y Arte» escrito por nuestra compañera Luz Porras, que fuera luego galardonado con el premio del MEC.

A partir de entonces se sucedieron: «Trazas y Ficciones» en el año 2007, «Hacer memoria» en el año 2009. Hasta llegar a «Fronteras Móviles y Correspondencias».

Esta comisión del CDI toma la posta, por dos años, de este legado que nos llega desde nuestros fundadores. Es gracias a la insistente escritura de los psicoanalistas, justamente de la «memoria» anual de la institución, a los documentos existentes en Biblioteca como el video que filmó José hace 20 años –y que no recordaba haberlo hecho– que hoy podemos brindar este pequeño homenaje a la Fundación del Centro de Intercambio, a todos los que contribuyeron a ello y queremos terminar dedicándole un muy especial y cálido reconocimiento a la primera coordinadora, nuestra querida Pola Hoffnung. ♦

HUMOR

De nuevo, sonriendo en serio

MARCOS LIJTENSTEIN¹

Cumpliendo lo prometido, nuestro corresponsal nos entrega esta segunda cosecha de su «cuaderno de notas»:

«El viajero que camina en la oscuridad rompe a cantar para engañar sus temores, mas no por ello ve más claro.»

Freud



«Haga palabras cruzadas.»

Lacan



No habrá una definida escuela rioplatense de psicoanálisis, mientras no se ponga mate en la teoría y en la práctica del encuadre.



Cristo, César, en el análisis: Al diván lo que es del diván; y a la cama lo que es de la cama.



Pulsiones: La tentación del contrabando se liga (también), a que vida y muerte hacen frontera.



1 Publicado originalmente en *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* n.61; 1982: 6-8.

El drama de los honorarios: Haz el bien, mirando a quién. La conciencia encuentra una coartada: estar más allá del bien y del mal. Como si fuera posible.



Uno de los fundamentos del análisis de formación: Si el analista no es paciente, no podrá ayudar a los impacientes.



Los viajes –mucho más que los domingos– son un papel de tornasol para la personalidad, ponen de relieve si las experiencias son vividas básicamente, o con acidez, o bien si se trata de un viajero neutro.



Personalidades narcisistas: nada de lo ajeno les resulta humano.



No hay mal que dure cien años: en los comercios, los marcan en noventa y nueve.



En la psicopatología de las impulsiones, pueden definirse los ultrajes como las acciones cometidas por los ultras.

Era una distinguida escritora a quien le gustaba poner de relieve las amplias facetas de su cultura. Se le oyó explicar en una reunión en la que –por supuesto– se hablaba de psicoanálisis:

—Así, verbigracia, es bien sabido que el pene es un antiguo símbolo de la lapicera.



Aquel joven tambero disfrutaba «una barbaridá» sus viajes a Montevideo. Sus compañeros lo esperaban al regreso, porque siempre animaba la rueda trayendo los más gloriosos cuentos de «la gran ubre».

Los cofrades se reunían en el tambo do la señora Klein, con su fondo de mugidos: ubres clivadas, leche, estiércol, orina, chinchulines, chotos introyectados, heno fragante, juntaban sus vahos en la anochecida, proporcionándoles la indispensable atmósfera generosa.



Una dificultad que de entrada se plantea en la tentativa de analizar pacientes con marcados componentes homosexuales, proviene de su empecinamiento transferencial en hacer del insight una buena inversión.

Ese analista se quejaba: —Siempre me elogian por mi don de síntesis. Se sentía comparable a un caníbal a quien elogiaran por su don de gentes.



REQUERIDO POR VARIAS ASOCIACIONES PSICOANALÍTICAS

No se sabe si fue un traductor, un linotipista, o un corrector de pruebas. El hecho es que se le busca afanosamente. Porque provocó un cisma. Resulta que todos los colegas pensaban lo mismo. Por años, el culpable los dividió en dos bandos. Y no hay culpables inocentes (si inocentes, son culpables mientras no demuestren su culpabilidad).

He aquí que el original decía:

«El analista, ubicado en el lugar de su puesto de saber (...)».

He aquí que apareció:

«El analista, ubicado en el lugar del supuesto saber (...)».

Zanjado el cisma, no ha habido más que agregar unas cuantas sillas curules en la Sala del Directorio: todos coinciden armoniosamente en que todos saben, en el ejercicio de una profesión que es tan posible como lo son el arte de educar, o el de gobernar. (Cf. una relectura que entonces se hizo de «*Análisis terminable e interminable*», VII).



Desde el momento en que IH cuestión del ser ingresa al horizonte psicoanalítico, puede el analista decirle a su analizando: «Dime con quién eres, y te diré cómo andas».



REGISTRO DE CLARIDADES

La transferencia envejece al analista en la identificación imaginaria, a la vez que lo vuelve hombre, mujer, nariz, pene, seno. Entonces aquel se rescata como jurista simbólico de códigos permanentes —coexistentes a la condición humana—, que cada generación precisa reescribir. Cuando todo parece configurarse, he aquí que el analista ha desaparecido, adquiriendo la gravitación de no existir en lo real más que como un punto inasible, al que tiende las manos asintóticas un analizando que se desvanece del análisis. Curiosa es la capacidad de reestructuración que adquieren esas sombras que no se palpan, mientras el rumor de la clepsidra y el mudo reloj de arena, deletreando significantes/significados, escanden la eternidad. En cuyo seno, sigue su vuelo el falo. Lo recoge Zeus y envuelto con Hera en su nube, hace

que ésta se mezcla, celestial. El Olimpo celebra en el espejo. En París y sus periferias, muchos seminaristas caen en éxtasis: en el desplazamiento de abajo hacia arriba, abstinentes, quedan duros sus ojos en blanco.



SOBRE EL PAPEL DE LOS BRONQUIOS DEL ANALISTA
EN EL DESCUBRIMIENTO DEL OTRO

*«Cree en ti; pero no dudes siempre de los demás». J. M. Machado de Assis
(Memorias póstumas de Blas Cubas, cap. CXIX)*

En aquel otoño se prolongaban, para el analizando, los duros efectos de la separación veraniega, por la que se había sentido inesperadamente herido.

En sus sesiones se estiraban los silencios; sus escasos parlamentos traían un peso hosco, con algo de la lejanía del eco que devuelve una gruta.

Promediaba una sesión. Tal como venía ocurriendo, no había hablado casi. Entonces pudo confesar:

—Pienso en usted...

El analista siguió todavía, un instante más, ensimismado. Como si aquel eco no acabara de llegarle. Replicó al fin:

—Yo también...

Y enseguida el astuto maestro de la ambigüedad volvió —parecía— a desentenderse. Apenas, una tosecita.

El analizando gastó sus ahorros para el combustible de ese invierno, devanándose. Ese escueto diálogo se prolongaba en apremiantes dudas. ¿Quiso su analista decirle: «yo también pienso en usted», o «yo también pienso en mí»?

Le provocaba dolor descubrir la posibilidad de que «usted» también pudiera ser «mí».

Como un tenue, intermitente hilo de luz que filtrara por la gruta, por momentos se le sugería una explicación de por qué ese verano, la separación, la herida. Empezó a recordar la visita al sanatorio, el regreso de su madre, esa bestia de su hermano prendido de los pechos...

El analista, que aquel otoño había vuelto a caer en las manos de su antiguo mal respiratorio —cuyos accesos muchas veces no lo dejaban hablar—, pensaba en sus ahorros para las vacaciones de verano. En las que tenía el propósito de reflexionar (con la ayuda de un par de obras de Epistemología) sobre los fundamentos de lo que ese invierno venía

notando con creciente certeza: que no obstante sus quebrantos de salud, estaba trabajando mucho mejor: sus análisis progresaban.

Contemplaba con dicha su ansiado restablecimiento y la perspectiva de escribir un trabajo sobre la importancia de la palabra del analista en la interpretación.



La luz del conocimiento hace sombra en nuestra mente: experimentamos una alegría triste.



El hijo creció. Llegó el momento prudente de aconsejarlo:
—En caso de duda, no te abstengas.



Una prueba de la bondad esencial del ser humano: hace caminar a las buenas noticias y se preocupa de que las malas lleguen corriendo.



Cuando se da la ocasión de que me digan: «Estuve con una persona que me habló muy bien de ti», no preciso que me agreguen quién era.
—Ya sé, estuviste con alguien que me conoce muy poco.



TERNURA

Nos respondemos, mucho más de lo que nos preguntamos. Expertos impostores que pretendemos negarnos como tales, nos rematamos al mejor postor, nos facilitamos en una periódica rifa. Es la garantía para jubilarnos «con la satisfacción del deber cumplido». ♦

NORMAS DE PUBLICACIÓN REVISTA URUGUAYA DE PSICOANÁLISIS

Los artículos publicados en la *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* deberán ajustarse a los siguientes requisitos:

- Los artículos deberán tratar sobre un tema psicoanalítico u ofrecer interés especial para el psicoanálisis.
- Serán artículos originales no publicados en español y estarán sujetos al sistema de revisión anónima por el Comité de Redacción y los lectores externos.

PRESENTACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

Se entregarán:

- *Tres copias en sobre cerrado*: dos en soporte papel y una en CD–Rom o DVD sin los datos identificatorios del autor y con seudónimo.
- *Dos copias en sobre cerrado aparte*: una en soporte papel y otra en CD–Rom o DVD *con el seudónimo en la cubierta*, conteniendo los datos identificatorios del autor.

La entrega se hará en la *Biblioteca* de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay, dirigido a la Comisión de Publicaciones de APU (Canelones 1571, Montevideo 11200, Uruguay).

El autor deberá firmar un *formulario de autorización*, en el momento de la entrega, donde:

1. Cede gratuitamente y de manera no exclusiva los derechos de comunicación pública, reproducción, edición, distribución y demás acciones necesarias para la difusión de dicho artículo a través de la Revista y/o web, en soporte papel, electrónico o telemático, bajo licencia Creative Commons, en su modalidad «Attribution Non–Commercial Share Alike», la cual implica que no podrán ser utilizadas con una finalidad comercial, ni modificadas.

2. Afirma y garantiza que el artículo no ha sido enviado simultáneamente a otro medio de publicación, que los derechos no han sido cedidos de forma exclusiva con anterioridad y que su publicación en la *Revista* no viola ni infringe derechos de terceros.
3. Se hace responsable frente a la Asociación Psicoanalítica del Uruguay de la autoría del artículo enviado para su publicación.

FORMATO Y ESTILO

Título

Autor: en la primer hoja, debajo del título constará el nombre del autor (sin grados académicos). A pie de página deberán constar los siguientes datos del autor: grado académico, institución, sociedad o grupo de estudio, ciudad, dirección y dirección electrónica.

Resumen: en español e inglés con un máximo de 160 palabras (950 caracteres).

Texto: extensión máxima de 42.000 caracteres (incluyendo la bibliografía). Letra Times New Roman, tamaño 12.

Bibliografía: los criterios generales deberán ajustarse a las normas internacionales de publicación. Las referencias bibliográficas se colocarán al final del trabajo, ordenadas alfabéticamente. Las obras de un mismo autor se ordenarán cronológicamente agregándose las letras a, b, c, etc. si hubiese varias obras publicadas en un mismo año.

Las referencias hechas en el transcurso del texto se harán citando entre paréntesis el nombre del autor, o bien a pie de página. Deberá estar seguido por el año de publicación de la obra y los números de página. Si se citaran frases textuales del autor deberán figurar también los números de página.

La bibliografía solo incluirá los textos utilizados y mencionados en el artículo.

Si un autor es citado más de una vez en la bibliografía, no se repetirá el nombre del mismo. En su lugar se pondrá una línea y el nombre del libro o artículo con los datos completos del mismo según lo expuesto anteriormente.

Las notas a pie de página se enumerarán consecutivamente intentando que sean las imprescindibles y breves.

a. Cita de libros

Nombre del autor/autores en letras mayúsculas, seguidos por las iniciales del nombre de pila; título del libro completo en itálica; edición; ciudad de edición; editorial; fecha. Si el libro es publicado por una institución, se la considera como su autor.

McDOUGALL, J. *Teatros de la mente*. Madrid, Tecnipublicaciones, 1987.

b. Capítulo de un libro

Luego del nombre del autor en letras mayúsculas, se pone el nombre del capítulo seguido de «En»: autor del libro, título del libro en itálica, datos editoriales, páginas del artículo.

LECLAIRE, S. Notas sobre el objeto del psicoanálisis. En: Laplanche, J., et. al. *El inconsciente freudiano y el psicoanálisis francés contemporáneo*. Bs. As., Nueva Visión, 1976: pp. 145–160.

c. Trabajo presentado en Congresos, Jornadas, etc.

Autor o autores en letras mayúsculas; título del trabajo. En: título del Congreso; número del mis-

mo; lugar de realización; fecha; lugar de edición; volumen si lo hay, páginas del trabajo.

INFANTE, J. A. Más allá del malestar en el psicoanálisis. En: Congreso Latinoamericano de Psicoanálisis, 19: Malestar en el Psicoanálisis. Montevideo, FEPAL, 1992: pp. 151–162.

d. Artículos de revistas.

Apellido y nombre del autor. Título del artículo. En: Título de la publicación seriada en itálica, volumen y (número), año y páginas del artículo.

BICK, E. La experiencia de la piel en las tempranas relaciones de objeto. En: *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, v. 11 (2), 1969: pp. 167–172.

AL ENTREGAR EL TRABAJO

EL AUTOR ACEPTA QUE:

El trabajo podrá ser aceptado o no para su publicación.

1. Una vez aceptado por el Comité de Redacción, este decidirá en qué número de la RUP publicará el artículo.
2. El Comité de Redacción no se obliga a realizar devoluciones orales ni escritas sobre los trabajos recibidos.
3. El Comité de Redacción no enviará separatas ni revistas a los autores de los artículos publicados.
4. Las tesis expuestas en los artículos son responsabilidad de sus autores y no comprometen la opinión del Comité de Redacción de la Revista Uruguaya de Psicoanálisis.

**NO SE RECEPCIONARÁN
LOS TRABAJOS QUE NO CUMPLAN
CON TODOS LOS REQUISITOS
MENCIONADOS**

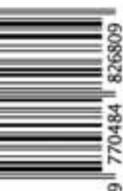
Por mayor información consultar

WWW.APURUGUAY.ORG

o contactar a través de

APUBIBLIOTECA@GMAIL.COM

EDICIÓN DE 400 EJEMPLARES
NUMERADOS DEL 001 AL 400



9 770484 826809

113

RUP

MONTEVIDEO, URUGUAY,
OCTUBRE DE 2011

SUMARIO

EDITORIAL

TEMÁTICA

Desde dónde nos hablan
las voces con las que hablamos
Myrta Casas de Pereda

Lo que debe llevar la palabra
sin decirlo
Mariano Horestein

Enigma del traumatismo extremo
Marcelo N. Viñar

La transferencia... aún
Miguel Leivi

Entre el silencio
y la palabra... enigmas
Victoria Morón

Idea Vilariño y
la autonomía del deseo
Ana Inés Larre Borges

PANELES

- Erotismo: ambigüedades y asimetrías
- Poéticas y biografías
- Fronteras móviles: español, portugués, portuñol

POLEMOS

Diálogos con los trabajos
«La apropiación de la belleza»
y Correspondencias entre Silvia
Bleichmar y Hanif Kureishi
Damián Schroeder

Comentarios al panel
«Erotismo: Ambigüedades
y Asimetrías»
Alberto Cabral

CONVERSACIÓN EN LA REVISTA

Con el poeta y escritor
Aldo Mazzucchelli
Alvaro Zas

DE POETAS

IN MEMORIAM

Para Juan Carlos Plá,
Recuerdo y despedida
Edmundo Gómez Mango

Homenaje a Marcos Lijtenstein
Marcelo N. Viñar
& *Magdalena Filgueira*

RESEÑA DEL LIBRO

Crónicas de la amistad y el exilio.
Edmundo Gómez Mango
Gladys Franco

RESEÑA DE ACTIVIDADES

Homenaje a la fundación
del Centro de Intercambio
Susana Balparda

HUMOR

Marcos Lijtenstein