



**Docta**

Revista de Psicoanálisis

Año 13 / Primavera 2015

**NAR  
SI  
SOS**

**11**

Publicación de la **Asociación Psicoanalítica de Córdoba**





# Docta

Revista de Psicoanálisis

Publicación de la Asociación  
Psicoanalítica de Córdoba

Sociedad componente de la  
Federación Psicoanalítica de  
América Latina y de la Asociación  
Psicoanalítica Internacional

## Comité editor

Eduardo Kopelman  
Director

Mónica Santolalla  
Natalia Barrionuevo

Colaboradores:  
Patricia De Cara  
María Eugenia Fissore

Asesor editorial:  
Mariano Horenstein

Corresponsalía:  
Ailin Grad (Buenos Aires)  
Paulina Tercero (Ginebra)  
Federico Ossola Piazza  
(París)  
Eduardo Puch (Ginebra)

Secretaría administrativa:  
Fabiana Giomi

Cuidado de la edición:  
Karina López

Arte & diseño:  
Di Pascuale estudio

## Comisión Directiva APC

Lic. Julieta Paglini  
presidente

Dra. Victoria Cané  
secretaria general

Lic. Claudio Perusia  
prosecretario

Dr. Juan P. Baena-Cagnani  
director de instituto

Lic. Silvia Tulián  
secretaria científica

Lic. Gloria Gallardo  
tesorera

Niris Peralta  
Protesorera

## Año 13, Número 11

Primavera 2015

Redacción y administración APC:  
Romagosa 685, B° Colinas de Velez Sarsfield,  
Córdoba (5000), República Argentina  
Telefax: (+54) (351) 4697186

Correspondencia a: [apc@apcweb.com.ar](mailto:apc@apcweb.com.ar)  
Sitio web: [apcweb.com.ar/es/docta](http://apcweb.com.ar/es/docta)

Las opiniones de los autores de los artículos  
son de su exclusiva responsabilidad y no  
reflejan necesariamente las de los editores de la  
publicación. Se autoriza la reproducción citando  
la fuente.

## Comité de lectura

Ricardo Bernardi (APU)  
Marta Baistrocchi (APC)  
Claudia Borensztein (APA)  
Jorge Bruce (SPP)  
Mario Bugacov (APR)  
Alberto Cabral (APA)  
Cláudio Eizirik (SPPA)  
Ricardo H. Etchegoyen (APdeBA)  
Abel Fainstein (APA)  
Leonardo Franchischelli (SPPA)  
Javier García (APU)  
Gloria Gitaroff (APA)  
Carola Kuschnir (APC)  
Miguel Leivi (Apdeba)  
Raúl Levín (ApdeBA)  
Jorge Maldonado (APdeBA)  
Norberto Marucco (APA)  
Rodolfo Moguillansky (ApdeBA)  
Clara Nemas de Urman (APdeBA)  
Oscar Paulucci (APA)  
Leonardo Peskin (APA)  
Diego J. Rapela (APC)  
Silvia Resnisky (ApdeBA)  
Emilio Roca (APC)  
Daniel Rodríguez (APdeBA)  
David Rosenfeld (ApdeBA)  
Enrique Torres (APA)  
José Luis Valls (APA)  
Marcelo Viñar (APU)  
Felipe Votadoro (APF)  
Jorge Winocur (APA)

## Ilustraciones

Tapa:

**Rodrigo Fierro\***: “La  
fotografía es finita”.  
toma directa.

En Carátulas

**Rodrigo Fierro**: “Narciso”  
(p.12).

**Oscar Edelstein** (p.110)

**Diego Arrascaeta\*\*** (p. 101,  
185, 195, 203, 219)

\* [https://www.facebook.com/  
rodrigo.fierro.3701](https://www.facebook.com/rodrigo.fierro.3701)

\*\* [http://www.  
diegoarrascaeta.blogspot.com](http://www.diegoarrascaeta.blogspot.com)

## Indice

<b>Editorial: por Eduardo Kopelman</b>	7
<b>F(r)icciones</b>	12
<i>Sobre la interpretación en pacientes con patologías narcisistas borderline. Errores y aciertos del analista, por Jorge Luis Maldonado</i>	13
<i>Memorias del psicoanálisis. Construcción y deconstrucción narrativa del sujeto del inconsciente, por Néstor Braunstein</i>	26
<i>Uno en el devenir projimo y extranjero, por Adela Costas</i>	38
<i>Narcisismo y escisión del superyo, por Héctor Cothros</i>	46
<i>Narcisismos terminables e interminables, por Clara Nemas</i>	59
<i>Narciso y Good-mundo, por Emilio Roca</i>	68
<i>Vicisitudes del narcisismo en los niños de hoy, por Beatriz Janin</i>	75
<i>Traumatismo primario, clivaje y lazos primarios no simbólicos, por René Rousillon</i>	85
<b>Palabras cruzadas</b>	101
<i>Epistolario: Leonardo Peskin y Ricardo Bernardi</i>	103
<b>Dossier: Sobre el Silencio</b>	109
<i>Al silencio del pentagrama, por Arnoldo Liberman</i>	111
<i>Los silencios del sonido, (o, porque el arte es enemigo de la comunicación), por Eduardo Grüner</i>	115
<i>Hablar del silencio, una paradoja, por Eugenia Almeida</i>	126
<i>Sigilo, por Rodrigo Fierro</i>	129
<i>El silencio no existe, por Ernesto Ballesteros</i>	135
<i>Peter Handke y Wim Wenders. El lento regreso del sujeto escindido, por Adolfo Vasquez Rocca</i>	138
<i>Escenas del silencio, por Oscar Edelstein</i>	152
<i>Las sirenas no cantaron, por Mariana Dicker</i>	162
<i>Entrevista al cineasta Alain Tanner, por Paulina Tercero</i>	167
<i>El odio a la música, o el asesinato de la desnudez sonora, por Anne Chevassus</i>	180

<b>Contextos</b>	185
<i>Niños con dificultades de atención en la escuela. Desafío para psicoanalistas, por <b>Mónica Santolalla</b></i>	187
<b>Con memoria y con deseo</b>	195
<i>Un modelo para pensar la angustia en las estructuras no neuróticas, por <b>Beatriz Gallo, Carola Kuschnir, Jorge Obeide, Claudio Perusia.</b></i>	197
<b>Escorando</b>	203
<i>Escucha....Dos puntos.Dolor y muerte, por <b>Milena Vigil</b></i>	205
<i>Pasión de acompañante, por <b>Pablo Dragotto</b></i>	208
<i>Polifonía de las pasiones. Pasión por pintar, por <b>Patricia de Cara</b></i>	214
<b>Leyendo</b>	219
<i>Lo que queda de la infancia, Colette Soler, por <b>Monica Santolalla</b></i>	221
<i>Herejes, Leonardo Padura, por <b>Eduardo Kopelman</b></i>	222
<i>Los barbaros, Alessandro Baricco, por <b>Mariano Horenstein</b></i>	223
<i>Amistad, una hermandad elegida. Estudio psicoanalítico, Luis Kancyper, por <b>Luis Kancyper</b></i>	224
<i>La realidad, el sujeto y el objeto, Leonardo Peskin, por <b>Leonardo Peskin</b></i>	225
<b>Reglamento de publicaciones</b>	227

TODOS LOS TIEMPOS parecen corresponderse con alguna figura mitológica.

La modernidad fue signada por Edipo, Sísifo o Fausto, y pareciera ser que quien cobra prevalencia en estos tiempos es nada menos que Narciso.

La caída del sujeto crítico kantiano, así como del sujeto neurótico freudiano marcan el paso de la modernidad a la posmodernidad, y no es un cambio sin consecuencias sobre la construcción de la subjetividad.

Los analistas nos las hemos tenido que ver con una clínica en permanente mutación, frente a la cual nos hemos visto compelidos a elaborar teorías, conceptos nuevos o remozados, a meternos en interminables discusiones acerca de si nuevas patologías o viejas patologías con nuevos modos de presentación, o sea, a dar vuelta al psicoanálisis de adentro afuera y de afuera adentro, como un saco, para encontrar explicaciones que traigan alguna cuota de tranquilidad a nuestras atribuladas mentes, arrancadas de la comfortable pax de nuestros consultorios por estas invasiones barbaras (A. Baricco).

Y corriendo frecuentemente el riesgo de ser cuestionados por nuestros pacientes, sus padres o sus docentes con las mismas palabras con que el marinero Elpenor reprochó a Odiseo en la versión reescrita por Lion Feuchtwanger:

¿Así que has vuelto, granuja entrometido? ¿Otra vez a fastidiarnos y a molestarnos? ¿Otra vez a exponer nuestros cuerpos al peligro y a obligar a nuestros corazones a tomar nuevas decisiones? Yo estaba tan contento, podía revolcarme en el fango y retozar al sol, podía engullir y atragantarme, gruñir y



roncar, libre de dudas y razones... ¡A qué viniste! ¡A arrojarme de nuevo a mi odiosa vida anterior?"

Este es el reclamo de aquel marinero que, convertido junto a sus compañeros en cerdos por la bruja Cirse, es rescatado por Odiseo al ser frotado con unas hierbas que deshacen el hechizo.

¿Podemos ofrecer acaso, mejores perspectivas a nuestros pacientes que encuentran modos de evitar el dolor mental en las adicciones, en el sufrimiento de su cuerpo, o de los otros? ¿O de las ventajas de un disfrute insaciable del consumo, del reemplazo de la emocionalidad por la excitación, de la superficialidad de los vínculos? ¿O de las de la negación de las diferencias generacionales? En este número de Docta proponemos a nuestros lectores una relectura del tema que Freud plantea ya en 1910, de la mano de autores que, como es habitual en nuestra revista, provienen de campos teóricos diversos.

La imagen de la portada, obra fotográfica de Rodrigo Fierro, artista plástico cordobés, nos evocó fuertemente la imagen de quien, desde la inmensidad de su propia omnipotencia, observa un mundo pequeño, ínfimo, a sus pies. Y que no posee mayor importancia para él que ese pequeño objeto que gravita en el espacio.

En F(r)icciones nuestros autores, psicoanalistas, traen sus singulares visiones sobre el narcisismo, textos atravesados casi inevitablemente por una clínica que se hace indispensable a la hora de pensar en el narcisismo hoy. Esta sección incluye, a modo de adelanto, el primer capítulo del último libro de René Rousillón, *Agonie, Clivage et Symbolitiation*, inédito en español.

Clara Nemas propone en *Narcisismo terminable e interminable* una hipótesis defensiva del narcisismo, a través del relato de un caso clínico.

Jorge Maldonado con *La interpretación en pacientes narcisistas borderline* nos introduce en los vericuetos de una clínica muy singular, Beatriz Janin aporta su mirada acerca del tema en los niños de hoy y Hector Cothros nos remite a la relación entre narcisismo y escisión del super yo. El devenir tanto prójimo como extranjero es el texto que Adela Costas nos ofrece para pensar el narcisismo.

Desde Barcelona, el aporte de un analista cordobés, Nestor Braunstein, escribe acerca de la construcción y deconstrucción del sujeto, y jugando con los significantes, Emilio Roca nos ofrece *Narciso y Good-mundo*, texto que vincula narcisismo y capitalismo.

Palabras cruzadas es una sección que sostenemos en Docta desde sus inicios, tratando de ser consecuentes con la propuesta editorial de generar espacios para cruces de ideas, tanto más apasionantes cuanto menos concesiones se consideren. Así es que invitamos a Leonardo Peskin y a Ricardo Bernardi, argentino y uruguayo, respectivamente, a un intercambio epistolar sobre la

base de unas pocas preguntas: ¿Qué es para ud. el psicoanálisis? ¿Cómo ve el psicoanálisis en la actualidad? ¿Para ud. cuáles son los problemas conceptuales del psicoanálisis? ¿Qué piensa del futuro del psicoanálisis?

El resultado es el que nuestros lectores encontraran en estas páginas, y que sin dudas aportaran a sus propias reflexiones.

El Dossier, como siempre, convoca a autores que aportan al psicoanálisis desde distintas disciplinas, y esta vez desde un tema que nos parece tan esencial en psicoanálisis, como en el mundo actual, tan atiborrado de «ruidos» que saturan, sin opciones a decidir, al decir de Pascal Quignard quien lamenta que los oídos no tengan párpados.

Arnoldo Liberman escribe bajo la insoslayable advocación de John Cage, el autor de 4,33.

El compositor Oscar Edelstein nos ofrece una exquisita obra en plena factura, casi un avant premier que siembra el deseo de escuchar... hasta el silencio.

Eugenia Almeida, escritora talentosa y cordobesa, nos trae un texto que indaga en la paradoja de hablar sobre el silencio. Rodrigo Fierro responde desde un ideograma que conjuga la nada con la palabra, en otro texto de escritura breve, fragmentaria y profunda.

Cuando uno, lector, encara un texto de Eduardo Gruner sabe que se expone a una experiencia significativa. El texto Los silencios del sonido no escapa a esta regla: la referencia al oxímoron de los gritos en silencio (Einsenstein, Munch, o Velasquez) es de una contundencia elocuente y silenciosa.

El filósofo chileno, Adolfo Vasquez Rocca nos propone un desarrollo acerca de los espacios y el fin de las historias a través de la obra de W. Wenders y de Peter Handke, en un escrito invita a la lectura, y también a indagar en la filmografía de Wenders y la literatura de P. Handke.

Mariana Dicker, artista plástica colombiana, escudriña el silencio con palabras y obras. Nuestra corresponsal en Ginebra, la periodista Paulina Tercero, es una periodista, documentalista y escritora de renombre internacional. Entrevistó para Docta a Alain Tanner, cineasta ginebrino cuya obra fue emblemática en la década del 70'. Nos parece que el psicoanálisis es tributario de esa producción artística, y que su rescate implica inscribirnos en una tradición cultural que nos enriquece.

Pascal Quignard escribió un libro llamado El odio a la música. La analista y filósofa francesa Anne Chevassus hace un comentario acerca de este libro que es un texto en sí mismo, y que invita a la lectura del texto de Quignard.

Hace algún tiempo decidimos crear un espacio para publicar trabajos de los analistas más jóvenes. Lo bautizamos Escorando, y surcan estas aguas con valentía Milena Vigil, con Escucha, dos puntos, dolor y muerte, Patricia De Cara con Polifonía de las pasiones, y Pablo Dragotto, con Pasión de acompañantes.

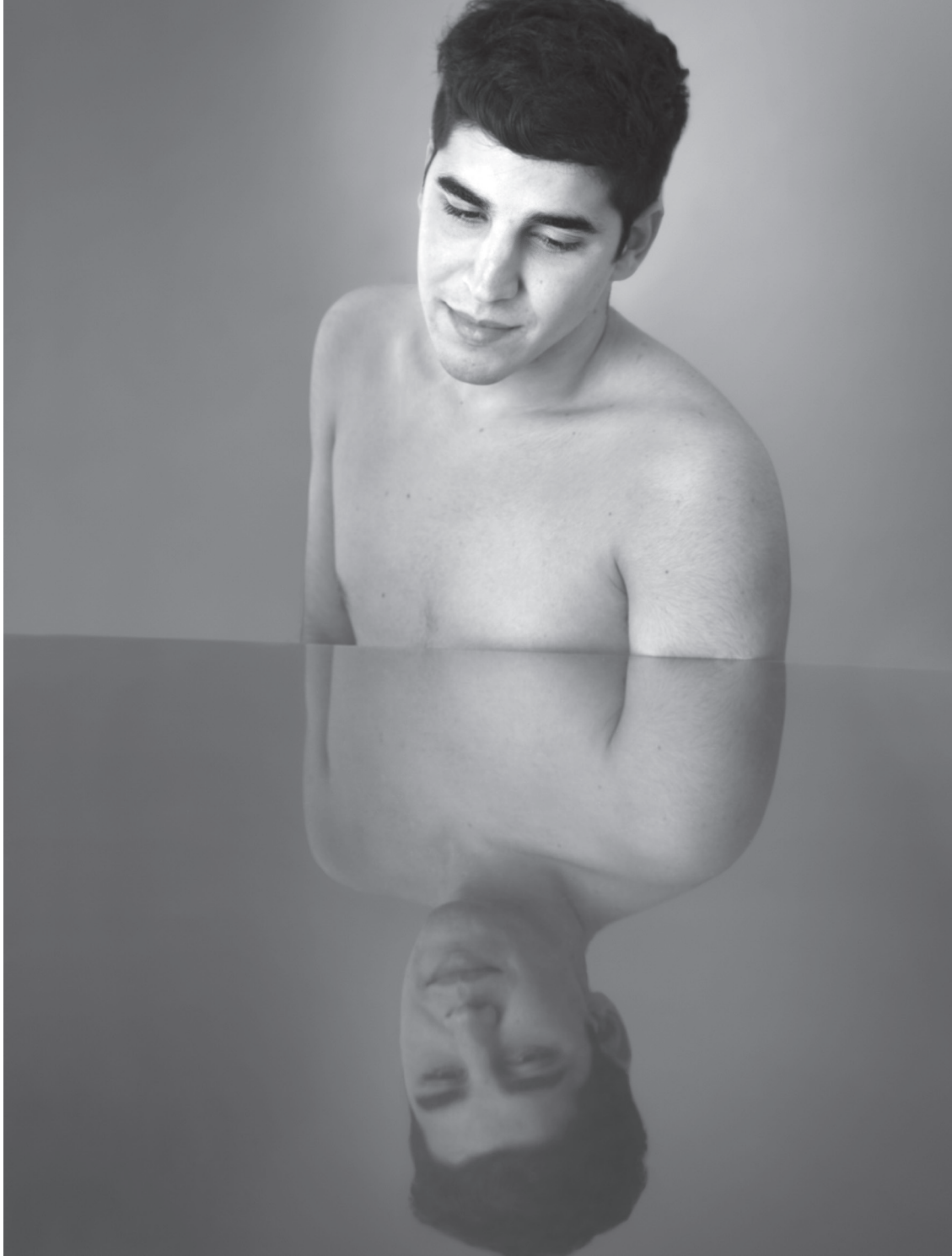
En Contextos, Mónica Santolalla escribe acerca de una temática de la que el psicoanálisis tiene aún mucho por decir, la medicalización de la infancia, y sus nefastos efectos, a corto y largo plazo.

Como siempre, pensamos que recorrer las bibliotecas de los analistas es una excelente manera de cimentar la formación de analistas y pensadores en general. En Leyendo, presentamos breves comentarios sobre varios libros, que van desde textos psicoanalíticos hasta novelas, en el intento de tentar a nuestros lectores.

Si la lectura de este número es capaz de generar en nuestros lectores deseo, emociones, adhesiones, rechazos, críticas, o cualquier otra manifestación de que hemos logrado establecer un vínculo, quienes editamos Docta nos damos por muy bien pagados.

**Eduardo Kopelman**

Director Docta



**F(r)icciones**



# Sobre la interpretación en pacientes con patologías narcisistas borderline. Errores y aciertos del analista

*On the interpretation on patients with borderline narcissistic pathologies. Erroneous and appropriate interventions*

**Jorge Luis Maldonado\***

En esta oportunidad me referiré a algunas dificultades que se le presentan al analista al formular sus intervenciones en los análisis con pacientes que no pueden disponer del narcisismo de vida, que les permitiría mantener su autoestima preservada, y en quienes el narcisismo patológico se encuentra acentuado.

Las diferentes patologías narcisistas no psicóticas presentan como rasgo en común una dificultad en la formación de símbolos que deriva de la cualidad e intensidad de la conflictiva inconciente. Me referiré en esta oportunidad a dos modalidades frecuentes de esta patología: las 'personalidades narcisistas'<sup>1</sup> y las denominadas 'patologías borderline'. En estas patologías narcisistas, a la dificultad en la formación de símbolos se agrega una imposibilidad de utilizar las limitadas representaciones que el sujeto ha logrado formar, a pesar de su conflictiva inconciente, con una finalidad de establecer una comunicación inconciente.

Se trata, en este caso, de perturbaciones que residen tanto en la formación como en el uso de los símbolos verbales. Los símbolos que el sujeto ha formado no son utilizados con el objetivo de establecer una comunicación inconciente con el otro en tanto el otro (el objeto) no es reconocido en su existencia. (Maldonado, 1987) La negativa a reconocer la existencia del objeto depende de una perturbación que radica a nivel del 'juicio de existencia'. Podría decir, extendiendo a la relación de objeto el concepto de negación (Freud, 1925), que la existencia del otro es de este modo impugnada.

En las patologías borderline, además de las perturbaciones en la simbolización, existe una particular forma de escisión del yo a la que luego me referiré. Las patologías narcisistas no psicóticas se diferencian de las psicosis, en lo atingente a la simbolización, en que en estos últimos cuadros existe no sólo una dificultad en la formación y el uso de los símbolos, sino que también existe

\* Psicoanalista. A. P. de B. A.

1. Kernberg, (1970) Da una descripción de este tipo particular de patología del narcisismo. "Los rasgos sobresalientes de las personalidades narcisistas son la grandiosidad, la exagerada centralización en sí mismos y una notable falta de interés y empatía hacia los demás, no obstante la avidez con que buscan su tributo y admiración." (p. 206, comillas me pertenecen). "La indagación analítica revela a menudo que su comportamiento altivo, grandioso y controlador es una defensa contra rasgos paranoides vinculados por la proyección de la rabia oral, componente esencial de su psicopatología." (p. 206, comillas me pertenecen).

una destrucción de los símbolos que el sujeto ha logrado configurar.<sup>2</sup>

### Regulación de la angustia

Uno de los objetivos primordiales de la interpretación es calmar la angustia; sin embargo, esto no siempre puede ser logrado ni tampoco es siempre la única finalidad de la interpretación. Es posible calmar la angustia en los casos en que ésta es manifiesta y se encuentra en la superficie del yo. Esto tiene lugar cuando el sistema defensivo reside en forma predominante en los mecanismos de represión y ha resultado insuficiente para mantener el conflicto en estado latente.

Pero los efectos de la interpretación pueden ser no sólo el de calmarla, sino que también pueden desencadenarla. Esto acontece cuando la defensa predominante es, no ya la represión, sino la escisión del yo, y la interpretación, tras conseguir una apertura en la estructura defensiva, conecta elementos que estaban escindidos. Las interpretaciones que generan angustia manifiesta requieren cierto tiempo para que el proceso de elaboración tenga lugar y, finalmente, puedan ser reconocidas por el paciente. El siguiente ejemplo se relaciona con este tema.

### Un ejemplo clínico

Sofía tenía 17 años y estaba en análisis conmigo desde hacía dos años. Era inteligente y causaba a los padres una profunda preocupación por el tipo de vida que llevaba con amigos que tenían actividades delictivas. Su novio era “dealer” y sus seis amigos más íntimos tenían prontuario policial.

Sofía mostraba un contraste entre una imagen de “lady” que acompañó al padre en un importante evento social, peinada con el pelo suelto y con un vestido sobrio comprado por su padre. Era en ese momento para el padre “la luz de sus ojos”,

como lo había sido cuando niña. Pocos días después de este evento, logró indignar al padre con su peinado punk, la cabeza semi-rapada, aros en la lengua y en la nariz, borceguíes con tachas, campera de cuero desgarrada, y la piel con cicatrices consecuencia de cortes hechos en los brazos mediante un instrumento cortante.

Sofía se autodefinía y se vestía como punk y sus fiestas eran con amigos punk, lo cual provocaba constante disgusto en los padres quienes llevaban una vida social sofisticada, y estaban realmente preocupados por las actuaciones de su hija. Sofía tenía una sexualidad promiscua que la utilizaba haciendo alarde ante sus amigas de poseer una amplia libertad sexual. En una sesión dijo con jactancia: “La otra noche me acosté con tres tipos en una vereda; no los conocía, los levanté en la calle. Mis amigas estaban presentes y miraban”.

Sofía vivía en estado de riesgos múltiples y tenía a sus padres amenazados con esta actitud desafiante. Por mi parte, me sentía depositario de sus aspectos destructivos que se manifestaban en las reiteradas actuaciones que ella presentaba. El desafío hacia el objeto mediante el enactment es una conducta arraigada en las patologías narcisistas. El desafío es la forma que el sujeto adopta para poder reconocer al otro; su contraparte es la vivencia de desamparo a la cual el sujeto se encuentra expuesto como consecuencia de la negación al reconocimiento de la existencia del otro.

En un momento falleció una tía, hermana de la madre, consecuencia de un accidente, con quien S. se encontraba íntimamente ligada, y dejaba niños huérfanos de corta edad. Dos días después Sofía se hizo cortes en los brazos con una hoja de afeitar, con la finalidad de sentir en su “propia carne” el dolor que esta tía habría sentido al saber que se moría. Esta actuación implicaba una confusión entre dolor físico y la experiencia de dolor psíquico.

---

2. Bion (1965) trató el problema específico de la destrucción de los significados de las palabras en las psicosis.

La confusión derivaba de su imposibilidad de elaborar el duelo por la muerte de este objeto, consecuencia de no disponer en su psiquismo de las correspondientes representaciones que le habrían permitido delimitar y diferenciar su self del self del objeto. Sólo había logrado establecer ecuaciones simbólicas<sup>3</sup> entre distintas acepciones de la palabra dolor (dolor físico y dolor moral), y también entre la representación de su cuerpo y la representación de ese objeto en tanto perdido.

Con frecuencia los padres me solicitaban entrevistas para expresar la preocupación que tenían por las actuaciones de su hija. El padre se presentaba como una personalidad autoritaria, dueño de un considerable poder económico. Sin embargo, también mostraba la contraparte débil del autoritarismo. (Maldonado, 2008)

En cierta oportunidad, con motivo del cumpleaños de Sofía, ésta organizó una fiesta diciendo que sólo invitaría a sus amigos del colegio y en forma sorpresiva llenó la casa con un numeroso grupo punk, varios de ellos desconocidos. Sofía fue “sorprendida” por la madre en plena relación sexual con un desconocido, amigo de su novio. La fiesta terminó con sus amigos drogados, borrachos, peleados y lastimados, y la casa dañada.

La madre era el único adulto que estaba en esa oportunidad. El padre se encontraba en otra ciudad, ocupado con su actividad laboral, sin que esta ocupación fuera imprescindible. Las palabras altisonantes del padre fueron expresadas en una frase obvia pero que contiene un doble sentido: “Si yo hubiera estado, esto no habría pasado”. En esta manifestación hacía ostentación de un eventual poder, pero ignoraba que mediante su ausencia había dado, precisamente, lugar a ese acon-

tecimiento, evadiendo así su rol de padre; “eso ocurrió debido a que yo no estaba”.

Las contrastantes manifestaciones de Sofía, a nivel de su indumentaria, eran expresión de una significativa perturbación de su identidad. Tenían las características de una identidad impostada, pero al mismo tiempo presentaban un carácter sintomático en tanto parecían ser una denuncia caricaturesca de un aspecto ficticio o artificial de sus padres.

Había en la actitud de la madre aspectos contradictorios. Por momentos presentaba en su trato una actitud franca, espontánea y agradable. En otros momentos parecía estar representando ‘un rol’ mediante una actitud ostentosa y de exhibición de poder económico que se manifestaba en su vestimenta y expresiones corporales, lo cual resultaba para el observador como arrogante y artificial. Por otra parte, ese aspecto artificial de la madre se ligaba a sus actividades sociales en círculos de alto poder adquisitivo que, a la vez, en alguna medida, la alejaban de Sofía, quien se mantenía sumamente dependiente y necesitada de ella.

Pienso que Sofía, mediante su indumentaria punk que contrastaba en forma tan notoria con la vestimenta que ostentaba la madre, estaba inconscientemente estableciendo una denuncia mediante el mecanismo de representación por lo contrario, de ese aspecto artificial de la identidad de la madre. No obstante, esta relación entre su inautenticidad y las características de la madre era tan sólo uno, entre otros, de los factores determinantes de ese rasgo de carácter. Solamente quiero destacar con esta observación el carácter de posible mensaje inconsciente y denuncia de una imagen que el paciente tiene de sus objetos libidinales y que ciertas

---

3. . Las ‘ecuaciones simbólicas’ (Segal, 1957), a diferencia de los ‘símbolos’, no permiten representar un contenido inconsciente, sino que tienen por finalidad intentar igualar elementos que son distintos y por consiguiente impiden su diferenciación. Utilizo el término ‘símbolo’ en sentido amplio, tal como postula Segal (1957), que incluye elementos que, como las representaciones, sirven para la comunicación. También Rodrigué (1956) señala que la caracterización establecida por Jones (1920) como ‘simbolismo verdadero’ no difiere de otras formas de representación y propone evitar una diferenciación que es en sí inexistente.



conductas adolescentes pueden transmitir. No me extenderé sobre la problemática identificatoria en esta oportunidad, porque es tangencial al objetivo de esta presentación que corresponde al abordaje clínico de estos pacientes.

Sin embargo, quiero señalar que en las patologías 'narcisistas borderline', como es el caso que está en consideración, existe una alternancia en identidades, determinada por sucesivas identificaciones que son pronto sustituidas por otras identificaciones con aspectos parciales de sus objetos. Esto tiene lugar como consecuencia de condiciones particulares de los mecanismos de escisión del yo.

En las patologías borderline los mecanismos de escisión del yo son lábiles, lo cual le permite al sujeto oscilar en breve tiempo entre distintas imágenes de sus objetos que son contradictorias entre sí. De este modo, Sofía un día se identificaba con un 'yo ideal' que representaba a una 'lady' (correspondiente a una imagen materna), al poco tiempo se identificaba con una imagen 'punk', opuesta a la anterior, que había devenido su nuevo yo-ideal (imagen materna antagónica de la anterior), y luego, mediante los cortes en su piel, se identificaba con la imagen del objeto perdido (la tía fallecida), y así sucesivamente.

En las 'patologías narcisistas borderline' el sujeto alterna en un breve lapso entre diferentes identificaciones que pueden ser contradictorias entre sí. Esta fácil alternancia en el uso de las identificaciones se debe a que éstas están sostenidas por mecanismos de escisión que son lábiles por naturaleza, en tanto permiten el fácil pasaje de una a otra identificación. El sujeto por momentos idealiza y se identifica con el esplendor del objeto -ella como la madre con peinado y vestimenta resplandeciente-, y en forma súbita alterna con otra identificación antagónica, una imagen de la madre ridiculizada mediante su nuevo peinado y vestimenta punk. Por otra parte, mediante las he-

ridas de su piel, se identificaba con una imagen materna dañada (la tía fallecida en forma súbita).

En todos estos casos, tanto la imagen resplandeciente, como la imagen ridiculizada o bien dañada del objeto se encuentran idealizadas. La idealización resulta difícilmente modificable cuando se extiende al daño o la ridiculización debido al placer sadomasoquista que este tipo de idealización contiene. A diferencia de estas 'patologías narcisistas borderline', en las 'personalidades narcisistas' no se observa esta alternancia entre sucesivas identificaciones con diferentes objetos. Por lo contrario, en las 'personalidades narcisistas' las identificaciones del sujeto se establecen con un objeto que ha sido idealizado en su esplendor; sobre él ha quedado depositado el 'yo ideal' y esto le permite al sujeto mantener, en forma transitoria, un estado aparente de grandiosidad. Estas identificaciones se encuentran sólidamente estructuradas y se mantienen estables debido a que están sostenidas por mecanismos de escisión que están arraigados y son difíciles de reducir. El conflicto latente permanece oculto como consecuencia de la escisión del yo, y también porque los aspectos del sujeto desvalorizados o denigrados y rechazados resultan proyectados en un otro, que asume la función de depositario de esos aspectos del propio sujeto.

Tanto en las patologías borderline como en las personalidades narcisistas existe una alteración respecto a la investidura libidinal del self, en tanto la idealización reside en el yo-ideal antes que en el ideal del yo, por lo cual, ambas perturbaciones responden a la patología del narcisismo. Pero existen diferencias entre ambas patologías en cuanto a las modalidades en que el yo se escinde. Junto con la escisión del yo tiene lugar una escisión del 'yo ideal-ideal del yo' y de los vínculos del sujeto con sus objetos. La escisión del yo en las personalidades narcisistas permite que el sujeto conserve la identificación con "el esplendor" de un objeto idealizado. En cambio, en las patologías

borderline, la fragilidad de la escisión del yo determina que las identificaciones narcisistas alternen entre diferentes y antagónicas imágenes del objeto, lo cual marca las diferencias manifiestas, que responden a distintas estructuras defensivas, entre ambos cuadros clínicos.

### **Una dificultad en la formulación de la interpretación**

En una sesión, Sofía me contaba las hazañas vividas con sus amigos punk, las borracheras colectivas, sus relaciones sexuales con varios de ellos, celos y peleas múltiples. El relato se presentaba como repetitivo, vacío y similar al relato de numerosas otras sesiones. Transmitía una imagen de forma de vida cuyo sello distintivo era su carácter impostado. Sofía me mostraba que actuaba un “rol” y la inautenticidad de la forma de vida que había adoptado me resultaba llamativa. En mi contratransferencia ese relato me resultaba monótono, réplica del relato manifiesto de muchas otras sesiones, y esencialmente ficticio y cansador. Pensé que quizá mis propios sentimientos de cansancio estaban en concordancia con los suyos propios y que eran resultado de sus propias proyecciones experimentadas por mí en mi contratransferencia, ‘contratransferencia concordante’ en términos de Racker (1960).

A partir de esta vivencia contratransferencial le interpreté que estaba cansada de llevar una vida sentida como inauténtica, orientada con la intención de contradecir a sus padres y de tenerlos pendientes de ella. Le agregué también que sus amigos con quienes tenía relaciones sexuales, y que eran tan distintos a su padre, eran, con relación a éste, como la otra cara de una misma moneda y que en el fondo era como tenerlas con su propio padre. Reaccionó indignada a esta intervención y anunció que interrumpiría el tratamiento por las cosas que yo le decía respecto a la relación con su padre. Su reacción aparente de rechazo ante

la interpretación de la sexualidad edípica resultaba poco convincente. Esta problemática edípica no era para ella novedad, puesto que en otros contextos ya la habíamos tratado y su respuesta había sido expresada en actitud de aceptación. La movilización ambiental fue inmediata ya que pronto concurrieron los padres a mi consultorio a pedirme explicaciones por mi intervención sobre la sexualidad en relación a su padre. Sin embargo, pocos días después de esta intensa movilización ambiental, el padre me entrevistó para pedirme que continuara tratando a Sofía.

En una evaluación retrospectiva de mi intervención, es posible considerar que, para Sofía, el aspecto más angustiante de la interpretación pudo haber sido la primera parte en la que mencionaba la inautenticidad y no la segunda vinculada con el conflicto edípico. Tomar conciencia de la condición impostada de su forma de vida resultaba intolerable para Sofía porque ésta era su principal defensa esgrimida contra todo conflicto establecido en su realidad interna. Podría decir, que la inautenticidad estaba dirigida, en términos de Winnicott (1953), contra su “verdadero self”, que comprendía también sus fantasías edípicas. Era necesario incluir en las interpretaciones esta forma inauténtica de vida que llevaba porque mientras ésta no era explicitada en el contexto de su análisis, Sofía podía convertir el diálogo analítico en un juego “como si”, en el cual se eludía hablar de aspectos esenciales de su identidad.

Al evaluar mi intervención en forma retrospectiva, es posible considerar que el factor que desencadenó la angustia excesiva que su yo no pudo tolerar, tuvo lugar al haberle interpretado dos hechos clínicos en forma simultánea: en primer lugar, la inautenticidad en la forma de vida que llevaba y, en segundo lugar, las fantasías edípicas con el padre. El error técnico residía en haber incluido dos conceptos en una misma interpretación. Pienso ahora que si el objetivo era

interpretar el conflicto edípico, la interpretación habría sido quizá más efectiva si hubiera comenzado señalando el conflicto entre dos ideales contradictorios: el deseo edípico de ser para el padre "la luz de sus ojos", por una parte, y por otra, el contraste entre este deseo y su yo ideal narcisista que se satisfacía manteniendo sometidos a ambos padres, como también al analista, al llevar una vida que implicaba serios riesgos de distinta índole. En un segundo momento, habría sido posible señalarle la identidad existente entre sus amigos punk y su padre, con apariencias diametralmente distintas y opuestas, pero que configuraban una oposición de tal naturaleza, que sus amigos y su padre resultaban anverso y reverso de un mismo tipo de relación. Luego, en otro momento, esto mismo podría haber sido vinculado con su sexualidad. Por otra parte, si el objetivo era interpretar la inautenticidad, se habría podido evitar el desencadenamiento de un grado de angustia que desorganiza al yo, en caso de haber formulado la interpretación en forma independiente de todo otro conflicto, en este caso, del conflicto edípico.

Sofía tenía dificultades para diferenciar los sentimientos antagónicos de amor y de crueldad. Su crueldad estaba dirigida tanto hacia sí misma (cuando hacía cortes en su piel o se exponía a ser tratada con sadismo o a contraer enfermedades venéreas) como hacia el analista y hacia sus objetos primarios (sus padres) cuando generaba en estos objetos estados de preocupación por su persona. Los sentimientos de crueldad habían sido idealizados y se habían convertido en aspectos constitutivos de la instancia yo-ideal. También la inautenticidad había sido idealizada. La vida impostada era el recurso que tenía para someter a sus padres, y esto le proporcionaba sentimientos de omnipotencia mediante los cuales sustentaba su autoestima. Sofía no podía o no estaba dispuesta a perder esta fuente de autoestima. Pienso que este fue otro de los factores que determinaron

su rechazo de la interpretación.

Las interpretaciones despertaban angustia cuando mencionaban temáticas que respondían a dos ideales contradictorios: ser amada por el padre por una parte y, por otra, someter a los padres. Las interpretaciones la exponían a tener que renunciar al placer que le brindaba el sometimiento a sus objetos que a la vez eran amados. En los pacientes narcisistas, estas particulares formas de autoestima -en las que la destructividad está idealizada- se transforman en obstáculos para la actividad analítica que condicionan al analista a interpretar en forma sistemática la idealización del sadismo.

### **Otros factores de angustia ligados al interpretar**

La interpretación adecuada puede desencadenar angustia en el analizado precisamente por ser adecuada, al despertar rivalidad con el analista que es un derivado, a la vez, de la rivalidad con objetos de la historia del paciente (Maldonado, 1999, 2011). Ésta se encuentra incrementada en las patologías narcisistas en la medida que la mera existencia del otro establece un límite a las fantasías expansivas y de poder ilimitado del sujeto (Maldonado, 2008, 2014, 2015). Durante la adolescencia estas fantasías se encuentran incrementadas por el resurgimiento de numerosos conflictos desencadenados por el cambio corporal.

La angustia puede ser también despertada por el analista en la situación inversa, cuando el paciente está emocionalmente comprometido con el proceso analítico y espera del analista que éste se constituya en interlocutor del inconciente. Si en estas circunstancias el analista no interpreta el punto de urgencia de la sesión con la frecuencia adecuada, se genera una insuficiencia interpretativa. En el análisis con adolescentes es particularmente necesario implementar la sugerencia freudiana (Freud, 1913) de demostrar interés al paciente con la finalidad

de reforzar la transferencia positiva ligada a objetos de quienes el sujeto recibió amor. Sin embargo, el verdadero interés que el paciente espera obtener del analista tiene lugar cuando el analista capta y comunica aquello que el paciente en forma inconsciente desea transmitirle, y de este modo el diálogo inconsciente se mantiene.

Sin embargo, no siempre es posible para el analista captar, en forma inmediata, el mensaje inconsciente que proviene del paciente. Esto acontece cuando el paciente presenta dificultades en la transmisión de sus fantasías y deseos inconscientes. En este caso, el analista se encuentra necesitado de recurrir a otro tipo de intervenciones para mantener la vitalidad que el proceso analítico requiere, como por ejemplo, la acentuación de palabras o frases del analizado o el establecimiento de ligámenes preconcientes que puedan mantener en éste la sensación de que sus palabras son recibidas por un objeto continente. La condición continente se cumple mediante la actitud de 'búsqueda de sentido', aun cuando el sentido inconsciente todavía no pueda ser desentrañado. Es la actitud de 'búsqueda de sentido' en sí misma, por parte del analista, el factor que promueve la empatía, con la salvedad de que en la relación analítica, a diferencia de otras relaciones sociales, el factor que establece la empatía reside a niveles inconscientes, y contiene la finalidad específica de ser una búsqueda de un conocimiento sobre el propio sujeto, al que éste está imposibilitado de acceder por sus propios medios.

Tanto el encuadre como la voz del analista presentan una función continente de las ansiedades del sujeto que, si bien es elemental y transitoria, permite la acción ulterior del efecto significativo de la interpretación<sup>4</sup>. La situación opuesta, el silencio prolongado del analista no siempre es anodino en sus efectos. La ausencia

de interpretaciones oportunas –aun cuando éstas estén limitadas a sólo establecer ligámenes a nivel del sistema preconciente– puede ser experimentada por el analizado como abandono. Esto crea un clima proclive a desencadenar ansiedades persecutorias que sobrepasan las posibilidades del yo del paciente de lograr su elaboración mediante la transformación en símbolos de las ecuaciones simbólicas que generan angustia. El silencio prolongado del analista no siempre es experimentado por el paciente como indicador de una actitud receptiva del otro. Puede, por lo contrario, despertar ansiedades, no sólo de abandono o de ausencia de interés por parte del objeto, sino también puede ser experimentado como forma de intrusión que perturba las posibilidades de escucha del analizado. El silencio prolongado del analista –cuando es instrumentado por éste en forma sistemática– suele ser vivenciado por el analizado como una forma de invasión, como forma encubierta de sometimiento al que lo expone el analista.

El riesgo del análisis de pacientes, en quienes la estructuración del yo es precaria y el narcisismo es acentuado, reside en el malentendido o distorsión del significado de las interpretaciones que estos pacientes pueden realizar. Múltiples son los cambios de significado que el paciente puede conferir a las palabras del analista. En tal sentido, la función primordial del analista es intentar lograr que sus palabras sean asimiladas por el paciente con un mínimo de distorsión. El silencio frecuente del analista al despertar ansiedades tempranas contribuye a esa posible distorsión. Por el contrario, la actividad interpretativa, en particular en su forma lúdica (Gálvez y Maldonado, 2001), utilizada generalmente mediante el uso de metáforas que permiten al analizado verse reflejado, puede ser una forma de acceso a su inconsciente que despierta menores resistencias que la interpretación

4. Álvarez de Toledo (1994) ha señalado la importancia de la voz en la internalización del objeto.

que expresa un concepto en forma literal (Aguar de Maldonado, 2013). Esta modalidad interpretativa resulta de significativa importancia durante los períodos iniciales del proceso analítico.

### **Cuando la interpretación transferencial es malentendida por el paciente**

Si los sentimientos y fantasías que tienen lugar en la relación transferencial son sistemáticamente descuidados por el analista, esto puede generar en el paciente una vivencia de abandono o sentimientos de exclusión. Una sensación de vacío o de carencia de contención puede establecerse en el paciente cuando, en forma sistemática, no es considerada la verdadera problemática de la experiencia intersubjetiva que acontece en su relación con el otro y que se expresa en el ‘aquí, ahora y conmigo’ de la situación analítica.

Por otra parte, la interpretación transferencial, como toda intervención que pueda establecerse en un diálogo analítico, puede sufrir diversas distorsiones y dar lugar a un tipo de comprensión que difiere del sentido e intencionalidad conferido por el analista. Un malentendido frecuente en pacientes cuya regresión es significativa, reside en la presunción de que el analista interpreta en el “aquí y ahora y conmigo” con la finalidad de satisfacer sus propios requerimientos narcisistas, lo cual dificulta las posibilidades de evaluar y reconocer el contenido de la interpretación. Cuando este tipo de distorsión en la comprensión tiene lugar, las intervenciones del analista que incluyen el “conmigo” en el contenido de la interpretación son consideradas por el analizado como expresiones egocéntricas del analista.

En estas circunstancias, el sentido del diálogo analítico puede resultar fácilmente distorsionado,

debido a que las palabras pierden para el paciente su valor representacional, y ecuaciones simbólicas reemplazan a los símbolos verbales. Al perder las palabras su valor simbólico, la comunicación verbal resulta equiparada a una intrusión del objeto en la intimidad del sujeto. Cuando esto acontece, la interpretación del analista que intenta expresar aquello que puede estar aconteciendo en la situación analítica, a nivel del vínculo intersubjetivo, puede adquirir para el paciente un significado esencialmente diferente del que ha sido conferido por el analista.

Cuando la simbolización fracasa, el paciente pierde la noción de que la finalidad del análisis es la comprensión del mundo interno<sup>5</sup> y las palabras son experimentadas como una forma de intrusión o de posesión de su identidad por parte del otro. Cuando la interpretación transferencial es formulada en estas circunstancias cambia para el paciente la adjudicación de significado otorgada a los pronombres personales ‘yo’ y ‘tú’ y éstos son transformados por el paciente en pronombres posesivos. La interpretación en el “aquí, ahora y conmigo” de la relación analítica pierde su verdadera función de acceso al inconsciente y resulta transformada por el paciente en un intento de adoctrinamiento por parte del analista o bien, de apoderamiento de su persona.

Un tipo de alteración en la comprensión del significado de los términos se reactiva cuando el analizado establece una ecuación simbólica entre su propia persona y el pronombre personal: el “tú” que lo designa. En función de estas equivalencias simbólicas, cuando en el curso del diálogo analítico la interacción pronominal “yo-tú” es mencionada, el paciente puede experimentar las interpretaciones que aluden a la relación entre analista y analizado como formas de invasión

---

5. [Internal World], en términos de Freud (1940).

de su mismidad. Esto determina en el analista la necesidad de ofrecer nuevos enunciados que rectifiquen el malentendido radical y que permitan restaurar su valor informativo.

En pacientes que se encuentran con dificultades para poder reconocer el valor simbólico de la interpretación, ésta requiere un tipo de formulación cuya función puede ser comparada a la creación de un “espacio transicional” en términos de Winnicott (1953). En este sentido, las distorsiones a las interpretaciones que el paciente pueda realizar no implican que el analista deba abandonar las interpretaciones transferenciales centradas en el ‘aquí, ahora y conmigo’. Significa que el analista debe estar advertido de las posibles distorsiones de significado que el analizado puede efectuar. Las interpretaciones transferenciales que son formuladas en tercera persona, u otras posibles, pueden cumplir con este objetivo de generar un “espacio transicional”: **a X (el paciente) puede estarle aconteciendo tal o cual sentimiento con ‘el analista’**. La finalidad de esta u otras posibles variaciones en la formulación de la interpretación es que la transmisión de conceptos pueda ser reconocida en su real valor simbólico.

Ciertos pacientes sólo pueden reconocer interpretaciones que establecen ligámenes preconsientes, pero tienen dificultades de entender el sentido de algunas interpretaciones transferenciales, y, por consiguiente, de acceder a su reconocimiento. El acceso a la relación de transferencia puede obtenerse mediante la interpretación de una situación conflictiva, comenzando por mencionar al paciente otras áreas de su vida para mostrar en éstas el mismo fenómeno que acontece en la transferencia. El objetivo de este tipo de intervención es permitir al paciente reconocer emociones que le resultan ajenas a su ser. En un segundo momento la interpretación transferencial referida al “aquí, ahora y conmigo” puede ser expresada con menos riesgo de ser tergiversada, cuando el

paciente haya logrado familiarizarse con la emoción que está en consideración, ‘insight por familiaridad’ en términos de Richfield (1954).

Esto resulta particularmente significativo en presencia de las ansiedades de separación; el paciente sólo puede comenzar a reconocer esas emociones cuando la interpretación alude a vivencias de abandono por objetos que no son el sujeto que emite el enunciado, el analista en este caso. Sólo en un segundo tiempo puede llegar a reconocer que esas emociones tienen que ver con el “aquí y ahora” transferencial, sin que esto sea vivenciado como actitud egocéntrica del analista. Pero las emociones y fantasías suscitadas en el “aquí y ahora” de la relación con un otro no son un fin en sí mismas. El valor de la interpretación transferencial reside en su condición transitoria, en su aspecto actual de un proceso que se inicia en la historia del sujeto “allá, con aquellos y entonces”.

A veces se establecen entre analista y paciente formas sutiles de patología de la relación transferencial en las cuales analista y paciente establecen una forma de coalición defensiva por la cual utilizan al objeto actual de la transferencia como sustituto del o de los objetos perdidos. El analista presente se convierte en una ecuación del objeto perdido y lo sustituye, de este modo se establece una desmentida (Verleugnung) de la pérdida de objeto primario y el duelo por el objeto primario no se instaura. La transferencia pierde para el paciente su carácter virtual. Cuando centralizamos la interpretación exclusivamente en el “aquí y ahora” de la transferencia y evitamos la reconstrucción histórica, tanto de traumas como de acontecimientos diversos, corremos el riesgo de establecer junto con el paciente una escisión entre presente y pasado que tiende a evitar los procesos de duelo. Pienso que en la exploración del pasado mediante la reconstrucción importa reconocer lo que pudo haber ocurrido en la realidad externa porque eso que pudo haber ocurrido conduce a encontrar algo que se perdió.

La reconstrucción contiene implícito un sentido prospectivo, una nueva y diferente visión del futuro que permite una transformación del drama sin consuelo al que había conducido la repetición.

### La preservación del narcisismo

Un obstáculo habitual en la formulación de la interpretación reside en la problemática del narcisismo. Como consecuencia de la susceptibilidad de los pacientes narcisistas, las intervenciones del analista pueden ser escuchadas con diversos sentidos y algunos de estos insospechados por el analista. Las heridas narcisistas que tienen lugar en los aspectos del sujeto que pueden ser considerados como “narcisismo de vida” (Green, 1983), (Kernberg, 1975)<sup>6</sup>, impiden la comprensión de la interpretación y desestabilizan al yo en forma perjudicial para el proceso analítico. Este tipo de narcisismo debe ser tenido en cuenta, al menos, en el reconocimiento que el paciente hace de factores que sostienen su vitalidad.

En Sofía, esta susceptibilidad se encontraba particularmente acentuada, pero había también sobreagregado un problema diferente que consistía en un uso particular de las resistencias narcisistas. Esta problemática consistía en el significativo uso que hacía de las paradojas pragmáticas siendo este uso una forma particular de narcisismo patológico.

En sentido amplio, la paradoja que Sofía planteaba consistía en que el analista debía interpretar las angustias que su narcisismo le generaba pero sin intentar modificar su narcisismo. En la creación de paradojas se reclama al objeto el cumplimiento de dos términos que entre sí son incompatibles. Mediante la paradoja, el objeto es incluido en una situación sin salida en tanto existe por parte del paciente una prohibición

tácita dirigida al analista de aludir o mencionar los conflictos por los cuales el paciente concurre a su análisis. Pero, en contradicción con esto, hay un requerimiento tácito, “mandato paradójico” de mencionar esos conflictos para poder resolverlos.

En el caso Sofía es posible observar que había un motivo de angustia que, en función de la gravedad de sus síntomas, requería en forma imperativa, hablar tanto de su inautenticidad como de su conflicto edípico. Existía, además, una problemática antagónica que consistía en una tácita prohibición de hablar de estos temas. La paradoja se constituía en el contraste entre su presencia en la sesión para tratar la problemática de su angustia junto con la exigencia tácita de ayudarla a resolver su angustia, por una parte y, por otra, la prohibición de hablar acerca de la problemática de su angustia. El ejercicio de esta prohibición le deparaba un triunfo sobre el objeto.

Anzieu (1981) ha señalado que la resolución de la paradoja se establece haciéndola explícita y metacomunicando sobre la paradoja. Metacomunicar en este caso consiste en describir los términos antagónicos, describir la incompatibilidad del cumplimiento de ambos términos y, al mismo tiempo, señalar la obligación creada por el sujeto al otro de complimentar ambos términos. En Sofía, la importancia de explicitar la paradoja residía en que la paradoja planteada en su análisis era una forma de repetición en la relación transferencial de las paradojas planteadas en su propio medio familiar. Un ejemplo de esto tiene lugar en la relación con su propio padre quien, en la fiesta de su cumpleaños le exige un comportamiento que puede calificarse como de “cordura” siendo que al mismo tiempo, al estar él mismo ausente, la priva de la contención necesaria para que esta “cordura” pueda efectuarse. El analista se encuentra en

---

6. Kernberg lo caracteriza como predominio de la investidura libidinal del self.

la difícil situación de ser quien debe diferenciar los aspectos vitales de los aspectos tanáticos del narcisismo.<sup>7</sup>

### **Interpretación como hipótesis o interpretación aseverativa**

El diálogo puede también verse perturbado mediante interpretaciones que son sentidas por el analizado como coercitivas o que han sido formuladas por el analista en términos de certeza. Los pacientes en general y los adolescentes en particular, son sensibles a las interpretaciones que tienen una connotación autoritaria formulada en términos categóricos. Freud (1937) ha destacado que la interpretación es tan sólo una hipótesis comunicada al analizado que, cuando es adecuada, el paciente podrá corroborarla mediante su respuesta inconciente. Esto tiene lugar cuando el paciente aporta derivados del inconciente, tales como sueños, que contienen elementos relacionados con la interpretación previamente formulada por el analista: 'sueños confirmatorios' (Freud, 1923).

El contenido de la interpretación, por ser siempre una inferencia, sólo puede ser transmitido como conjetura acerca del mundo interno de un sujeto en análisis, con la correspondiente impronta de incerteza que la conjetura contiene. Sólo en forma tentativa es posible ofrecer al analizado una perspectiva de lo eventualmente acontecido en su mente. Los enunciados propuestos por el analista requieren un nivel de "incerteza" que los despoje de todo carácter aseverativo. La concordancia entre las interpretaciones por una parte, y la configuración de las fantasías del paciente por otra, sólo puede establecerse por analogía. También es por analogía la reconstrucción de los acontecimientos de la historia del sujeto. Un ejemplo de esta analogía está contenido en la 'me-

táfora' (Freud, 1905) que, cuando es captada por el analizado, transforma la rigidez de la defensa en insight, con los consiguientes efectos lúdicos que surgen como manifestación de esa captación.

### **Interpretaciones extratransferenciales**

Finalmente, uno de los riesgos inherentes a las interpretaciones extratransferenciales, es que los pacientes narcisistas, como consecuencia de la patología del pensamiento que los aqueja, están propensos a atribuir a las interpretaciones referidas a su actividad en el mundo circundante, el carácter de factores que los inducen a la acción. En ciertas circunstancias, se intenta satisfacer un deseo del analista mediante el acting out, ya sea porque este deseo fuera manifestado abiertamente por el analista o transmitido sólo mediante vectores paraverbales de la comunicación y captado inconcientemente por el analizado. O bien, porque responde sólo a fantasías que han sido generadas en el analizado y atribuidas por éste al analista, siendo estos factores los que restan inocuidad y a veces agregan nocividad a la interpretación.

### **Conclusiones**

Los pacientes con patologías narcisistas enfrentan al analista con dificultades específicas que tienen lugar como consecuencia de la tendencia a distorsionar el sentido de la interpretación formulada por el analista. A esto se agrega la característica preponderante del narcisismo patológico que consiste en la producción de paradojas pragmáticas en el diálogo analítico, lo cual implica que toda interpretación formulada por el analista enfrentará a éste con uno de los términos contrapuestos que presenta la paradoja. El analista

7. Los aspectos destructivos del narcisismo en contraposición a los aspectos vitales han sido tratados en profundidad por H. Rosenfeld (1964).



se encuentra abocado a un 'callejón sin salida' a menos que explicita los factores que configuran la paradoja. Esto determina la necesidad de denunciar la paradoja, como postula Anzieu, mediante la descripción de los términos antagónicos e incompatibles que la constituyen y la puesta en evidencia del mandato de cumplir con ambos términos que son incompatibles. Además de esto, los síntomas que tienen su manifestación en el cuerpo pueden expresar una denuncia de rasgos de carácter de los objetos libidinales del sujeto, como puede observarse en la paciente Sofía en relación con su madre.

Debido a la particular susceptibilidad del narcisismo patológico, las intervenciones del analista que pueden generar leves heridas en la autoestima del sujeto o vivencias de no contención por parte del analista, pueden generar en el analizado respuestas de transferencia. Algunas de estas respuestas pueden tener la apariencia de reacciones terapéuticas negativas, pero difieren de éstas por haber sido engendradas por intervenciones inadecuadas del analista, como se ejemplifica en el material clínico expuesto inicialmente.

## Resumen

Mediante el material clínico de una paciente se estudian las diferencias en los mecanismos de escisión entre los pacientes borderline y las 'personalidades narcisistas'. Se analizan los efectos de las interpretaciones que pueden desencadenar en las patologías narcisistas un nivel de ansiedad que sobrepasan las posibilidades del sujeto de elaborarlas. Se tratan diversas modalidades interpretativas con sus posibilidades de aliviar o, por lo contrario, desencadenar angustia. Se consideran los efectos perjudiciales del silencio del analista y los efectos positivos de la interpretación lúdica. Se estudian también los efectos del malentendido del paciente sobre las interpretaciones del ana-

lista como consecuencia de la pérdida del valor representacional de las palabras y, en particular de los malentendidos que se establecen sobre la interpretación referida al "aquí y ahora" de la relación analítica. Se destaca la importancia de la 'interpretación mutativa' y la remisión de la conflictiva actual a la conflictiva histórica. Se destaca la importancia de la reconstrucción histórica.

## Descriptores

Personalidades narcisistas, borderline, identificaciones, escisión del yo, malentendido, interpretación del "aquí y ahora", reconstrucción histórica.

## Bibliografía

- Aguiar de Maldonado, M. (2013) Comunicación personal.
- Alvarez de Toledo, L. de (1994 [1955]) El análisis del "asociar", del "interpretar" y de "las palabras". *Revista Latinoamericana de Psicoanálisis*. 1: 87-108.
- Anzieu, D. (1981). La transferencia paradójica. *Psicoanálisis*. Revista de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires. Vol. III: 1-40.
- Baranger, W. (1994) La noción de "material" y el aspecto prospectivo de la interpretación. *Artesanías psicoanalíticas*. Baranger, W.; Zak de Goldstein, R.; Goldstein, N. Ediciones Kargjeman.
- Bion, W. R. (1972) *Transformaciones del aprendizaje al crecimiento*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Freud, S. (1905) El chiste y su relación con lo inconsciente. A.E.: 8.  
 ----- (1913) Sobre la iniciación del tratamiento. A.E.: 12.  
 ----- (1923) Observaciones sobre la teoría y la práctica de la interpretación de los sueños. A.E.:19.  
 ----- (1925) La negación. A. E.:19.  
 ----- (1937) Construcciones en el análisis. A.E.: 23.  
 ----- (1940 [1938]) Esquema del psicoanálisis. A.E.: 23.
- Gálvez, M. J. y Maldonado, J. L. (2001) Aspectos del reproche en la situación Analítica. *Psicoanálisis. Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires*. Vol. XXIII: 87-110. También en: Recrimination in the analytic situation. A hypothesis about its influence on psychoanalytical groups, (2002) *Int. J. Psycho-Anal.* 83: 1095-1110.
- Green, A. (1983) *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*. Amorrortu Editores.
- Kernberg, O. (1975) *Desórdenes fronterizos y narcisismo patológico*. Buenos Aires: Paidós.
- Maldonado, J. L. (1987) Narcissism and unconscious commu-

- nication. *Internacional Journal of Psycho-Analysis*. 68: 379-387. También en: *El narcisismo y el trabajo del analista. Paradojas, obstáculos y transformaciones*. Capítulo 4. Buenos Aires: Lumen. P. 73-86. 2008.
- (1999) Narcissistic resistances in the analytic experience. *Int. J. Psycho-Anal.* 80: 1131-1146. También en: *El narcisismo y el trabajo del analista. Paradojas, obstáculos y transformaciones*. Buenos Aires: Lumen. 87-106. 2008.
- (2008). Sobre los obstáculos que enfrenta el analista al interpretar las patologías narcisistas. Características del paciente autoritario. En: *El narcisismo y el trabajo del analista. Paradojas, obstáculos y transformaciones*. Buenos Aires: Lumen, 107-134. 2008. También en: *International Journal of Psychoanalysis*; 84: 347-366. (2003).
- (2011). The effects of negation on the analyst-analysand relationship. The paradoxes of narcissism. *On Freud's "Negation"*. Karnac Books. También en: Efectos de la Negación en la relación analista-analizado. *Paradojas del narcisismo*. (2012) *Revista de Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica de Madrid*. 66.
- (2014). A mismatch of meaning and intentionality between analyst and analysand. *International Journal of Psychoanalysis*. 95 : 641-662.
- (2015). The countertransference in the differentiation between the ego and the non-ego: representation of boundaries. *Presentado en el Panel: On Countertransference*. 49° Congreso Internacional de Psicoanálisis. Boston, 2015.
- Racker**, H. (1960) *Estudios sobre técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Rodríguez**, E. (1956) Notes on symbolism. *Int. J. Psycho-Anal.*, 37: 147-158.
- Rosenfeld**, H. (1964) On the psychopathology of narcissism a clinical approach. *International Journal of Psychoanalysis*. 45: 332-337.
- Segal**, H. (1957) Notes on symbol formation. *Int. J. Psychoanalysis*. 38: 391-397.
- Richfield**, J. (1954) An analysis of the concept of insight. *Psychoanalytic Quarterly*, 23: 390-408.
- Winnicott**, D. W. (1953) Transitional objects and transitional phenomena—A study of the first not-me possession. *International Journal of Psycho-Analysis*, 34: 89-97.

# Memorias del psicoanálisis. Construcción y desconstrucción narrativas del sujeto del inconsciente<sup>1</sup>

*Psychoanalytic memories. Narrative construction and deconstruction of the subject of the unconscious*

---

**Néstor A. Braunstein\***

En el transcurso del seminario que imparto en la Facultad de Filosofía y Letras hemos trabajado las memorias del psicoanálisis en una doble perspectiva: a) las memorias de los psicoanalistas, muchas veces llamadas historiales clínicos o viñetas clínicas, y b) los testimonios de los sujetos que han estado en psicoanálisis y han narrado su psicoanálisis, los analizantes, según el neologismo creado por Lacan con excelentes razones.

Como ven “las memorias del psicoanálisis” plantean de entrada el problema acerca de quién cuenta y por lo tanto también desde qué lugar se cuenta la historia del psicoanálisis, de cada psicoanálisis. La palabra “analizante” indica que quien se analiza es el sujeto activo en esa extraña práctica. ¿Y el otro? Es el psicoanalista.

“Memorias del psicoanálisis” es uno de los tres genitivos que tiene el título de mi conferencia de hoy: en “memorias *del* psicoanálisis”, hay un

genitivo; en “construcción y desconstrucción narrativas *del* sujeto *del* inconsciente” hay dos más; y con cada genitivo brota el problema de la ambigüedad que todos conocemos: sentido subjetivo y sentido objetivo del *de*.

¿El sujeto del inconsciente es el sujeto que tiene un inconsciente o hay un inconsciente que tiene un sujeto? ¿La narración del sujeto se refiere al sujeto que la formula (dice o escribe) o es la narración la que hace al sujeto que se construya y desconstruya en el proceso de relatar? ¿Las memorias del psicoanálisis son las memorias que se tienen del psicoanálisis como objeto (“me acuerdo de una anécdota de mi análisis”) o son las memorias que el psicoanálisis como sujeto tiene de su historia (“el psicoanálisis está formado por un conjunto de testimonios referidos por los psicoanalistas”), de sus instituciones (“memorias”, “anales”, “historia de las escisiones”, etc.), de sus

---

1. Transcripción del audio a la letra: Víctor Castro Santillán. En *Sujeto: enunciación y escritura*. María Stoopan (Coord.). Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2011. pp.239-258. México.

\* Psicoanalista (Doctor en Medicina por la Universidad Nacional de Córdoba, psiquiatra). Profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México entre 1975 y 2013.

autores (biografías o autobiografías), de sus escritos (clínicos y teóricos), de sus casos (llamados “historiales”), etcétera?

Retornamos así a nuestro argumento “en torno a” la construcción y la desconstrucción narrativas del sujeto del inconsciente. Creo conveniente plantear así el punto: ¿el sujeto del inconsciente preexiste a la narración, preexiste al relato, preexiste al discurso que da cuenta de él o es un efecto de las huellas dejadas en nosotros por la palabra o por la escritura de alguien que no sabe lo que encontraremos en su discurso pero que permite vislumbrar, a través de su decir, un cierto “sujeto” implícito en eso que no sabe, “inconsciente”? Podríamos decir que sí preexiste, pero es sólo a través del relato que podemos enterarnos de esa existencia del sujeto del inconsciente.

¿Cómo se manifiesta el sujeto del inconsciente tal como se le descubre en la experiencia del psicoanálisis? Enunciado tras enunciado, episodio por episodio, sesión tras sesión, sueño por sueño; en el curso de un análisis se va produciendo algo que retroactivamente habrá sido el sujeto del inconsciente, sujeto del que el sujeto nada sabía. Y él, sin saberlo, mientras hablaba más o menos al tuntún, era el depositario, el cuentahabiente, el terrateniente de un saber que residía ahí.

Sujeto del que el psicoanalista tampoco sabía nada porque sólo le cabía esperar a que ese desconocido se desarrollase, se desarrollase como relato y como narración. ¿Existe el sujeto sin el inconsciente? Definitivamente no. El inconsciente aparece... ¿como qué? ¿Como una cosa que el sujeto tiene? ¿O como una posibilidad de producción verbal a partir de que el sujeto es invitado a hablar, a producir un discurso, a decir lo que le venga a la cabeza aunque parezca desagradable, trivial, incoherente o impertinente?

En otras palabras: el sujeto es invitado a romper con las normas del discurso convencional y con las conveniencias de presentarse de una u otra manera para decir exactamente, tanto como

sea posible, lo que se le viene a la cabeza. De esa manera el analizante empieza a relatar sueños, fantasías que muchas veces incluyen al psicoanalista, dentro de una escena –lo que llamamos la *escena psicoanalítica*–, el encuadre psicoanalítico, el espacio psicoanalítico; una escena donde él despliega, como siempre que se habla, una relación más o menos fantasmática con una imagen que tiene del otro que le escucha.

Así, ahora mismo, mientras les hablo, tengo una imagen del otro que me escucha (ustedes) y a esa imagen dirijo mi palabra; en ese sentido yo aquí estoy en el lugar del analizante, yo estoy, aunque no parezca, en el diván y ustedes están en el sillón escuchando el discurso y constituyéndome a mí como sujeto del inconsciente a través del silencio o a través de la respuesta que produzcan en el momento en que se percaten de mis lapsus o que empiecen a hacer preguntas y a formular opiniones, comentarios y críticas. En otras palabras, el sujeto del inconsciente es una posibilidad que se abre a partir del momento en que se emite una palabra y esa palabra es escuchada.

Esta es la concepción específicamente laciana –aunque se la puede buscar y se la encuentra en Freud– de que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”. El inconsciente no tiene otro material que el lenguaje porque sólo a través del lenguaje podemos saber de las vicisitudes de ese cuerpo que está habitado por el goce, pero que para existir como sujeto necesita hablar y hacerse escuchar por otro que retroactivamente, de rebote, le dará su existencia a partir de su palabra y según la forma en que ésta sea escuchada.

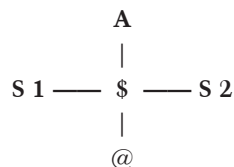
El sujeto por lo tanto no es el sujeto psicológico, un *yo* que parece autónomo, irrestricto en su soberanía; esto es esencial para adentrarse en esta cuestión del sujeto en torno al relato: *el sujeto es el resultado del relato*. El sujeto no es el padre del relato, el sujeto es el hijo del relato. ¿Y esto pasa también en el escrito? Por supuesto que sí.

Es el momento de ir adelantando ciertas propuestas que están abonadas por ejemplos que vienen desde los comienzos de la novela y que se manifiestan con mayor claridad que nunca, incluso después del psicoanálisis, después de estos “*cien años de novedad*” del psicoanálisis, cuando Laurence Sterne escribe, hacia 1760: “yo no dirijo a mi pluma, es ella quien me dirige”. Vale decir que hay un tipo de discurso que está elaborado por el instrumento, el objeto que yo escribo @, a *minúscula*, que prefiero transcribir como arroba (*at*), no por el sujeto psicológico que habla a otro, sino por la pluma; “ella me dirige y me dicta las palabras; yo soy el efecto de mi pluma” –dice Sterne–, y esto que descubrimos en Sterne lo encontraremos en las cumbres de la novelística; habremos de ver de qué manera, una vez que –después de haberlos quitado–re-pongamos los dos puntos y demos ejemplos ilustrativos en este momento de las *narrativas* (ahora sí como sustantivo) del sujeto del inconsciente.

El sujeto se hace y se deshace. Nosotros construimos y desconstruimos al sujeto. Nos identificamos con una imagen de nosotros mismos, y es con esa imagen que nos presentamos ante los demás y de modo paradigmático ante el psicoanalista; la armamos con palabras y también, por supuesto, con lo que acomodamos de la imagen que presentamos a la mirada del otro en nuestra manera de vestir, en nuestros gestos, en nuestro flujo hablado, en nuestra manera de presentar realzando o disfrazando la figura y el modo de mostrar lo que somos (lo que queremos ser) como lo hacemos ante el espejo en donde vemos con nuestros ojos lo que el Otro supuestamente verá con los suyos al clavar su mirada en nosotros.

El sujeto entonces aparece crucificado. Podemos imaginar una cruz y en el medio de la cruz, en el punto de intersección del trazo horizontal y el vertical poner a un sujeto, pero a un sujeto como es el sujeto del inconsciente, es decir un su-

jeto tachado, una S tachada por la división entre consciente-inconsciente (\$):



Esa división inherente al sujeto se da porque él no existe en sí sino porque debe ser representado por un significante (S 1) para otro significante (S 2); es decir, hay una palabra, mejor dicho, una cadena significativa que lo representa ante otra palabra, otra cadena significativa. Mi palabra representa a este sujeto que en lo simbólico lleva el nombre de Néstor Braunstein y que en lo imaginario es esta imagen que tienen de un “cuate” (un cuate porque es un semejante, “cuate” en México es el mellizo) que les habla (con su S 1) y que está en relación con la palabra que ustedes escuchan y la manera en que ustedes articulan la palabra que sale de mí frente a la palabra que ustedes escuchan (como S 2).

El sujeto es representado por un significante ante otro significante. Y el sujeto está en el eje vertical, para que la cruz se arme, en la raya entre el gran Otro –arriba– es decir la lengua, el lenguaje, las leyes de la gramática, dios –que para Nietzsche era lo mismo que las leyes de la gramática: “no nos vamos a liberar de dios hasta que no acabemos con la gramática”– y como resto, como saldo, como consecuencia de la operación significativa y de tratar de representarse ante el otro por una palabra frente a otra palabra, queda un resto inasible, un desecho, un residuo, lo real que el sujeto no puede llegar a decir ni a presentar como imagen. Ese real es ese objeto @, a *minúscula* que está en la parte de abajo, el resto, el residuo que queda como resultado de la operación significativa. Lo que escapa siempre como un saldo imposible de recuperar para que la palabra alcance al ser.

Volvamos a la cruz: el sujeto \$ en el punto de intersección, el Otro grande A, arriba, el otro chiquito, desecho, residuo, imposible de decir, de articular, @ –abajo– significante 1 a la izquierda, significante 2 a la derecha. El sujeto es así: el sujeto crucificado. Un sujeto que demanda al Otro una respuesta porque si uno habla –y hay que hacer la excepción posible y relativa que vamos a dejar de lado en este momento del psicótico– habla para ser escuchado, entendido y para conseguir una respuesta del otro, una respuesta que puede ser el silencio, pero el silencio no deja de ser una respuesta y una respuesta muy importante puesto que vuelve como una pregunta para el locutor: “¿Qué quieres, qué quieres decir, qué quieres que te diga?”

O sea, todos y cada uno nos presentamos como sujetos pero sabemos que siempre al presentarnos como sujetos somos un objeto para el otro. No hay forma de escapar al hecho de que nacemos; ese cacho de carne nace ya como un objeto para la madre, un objeto que es investido de propiedades, de atributos; recibe un nombre, es visualizado en lo imaginario y es incluido dentro de una cierta historia.

Ese sujeto llegará a expresarse por medio de narraciones, de relatos, de sueños, de episodios pasados, de fantasías para el futuro, de señales de molestias y placeres que tiene en el momento en que está hablando, es decir, estará constantemente “haciéndose” ante el oído y la presencia del Otro. Es esto lo que lleva a la construcción que cada uno acarrea consigo bajo la forma de autobiografía.

Cada uno es el soporte de una autobiografía que relatará con mayor o menor riqueza de detalles en la medida en que haya otro interesado en escuchar esa historia única, singular. Con alguna frecuencia se llegará a escribir esa autobiografía suponiendo que habrá otro que podrá leerla. Esta autobiografía es por lo común un racimo de memorias, memorias que, en el caso del psicoanálisis, son los relatos sobre el pasado que se presen-

tan al psicoanalista. Recordemos que un sueño no es otra cosa que la memoria de un sueño y que el sueño no es otra cosa que un relato que se le hace a alguien cuando uno está despierto de algo que le pasó cuando estaba dormido. Tal como citamos en *Memoria y espanto* (Braunstein, 2008, p. 85), Claude Simon, Premio Nobel 1985, escribió que la práctica de la narración de memorias es “un esfuerzo del espíritu que se empeña en calafatear las secuencias del tiempo que han escapado a nuestra percepción.” (Simon, 1957, p.146)

La memoria es un intento de calafatear, de llenar agujeros. Freud mismo se proponía como objetivo de la práctica del psicoanálisis “llenar las lagunas de los años olvidados de la infancia, subsanar la amnesia infantil.” A este trabajo se dedica cada uno de nosotros, los hablantes en general, los psicoanalistas y los analizantes en particular, y encuentra que hay blancos, que hay enteros trozos de la existencia que no pueden ser recordados; por eso nos empeñamos en calafatear esos hoyos por donde podría hundirse el barco de la existencia. Ese trabajo es un trabajo de “construcción” de la memoria que supuestamente da pie, da sustento, a la identidad personal.

En teoría, uno es aquello que recuerda y lo que olvida y cómo lo olvida. Identidad, ¿se tiene identidad o, en la medida en que se está vivo, en la medida en que se habla, en la medida en que hay discurso y narración constantemente se está reconstruyendo, restituyendo, agregando elementos nuevos, olvidando también elementos, suprimiendo, reprimiendo partes de ese caudal de memoria?

De este modo, la memoria se arma, se construye en función de aquello que va a escuchar el otro. Este armado de la memoria responde también a las necesidades de un yo investido narcisísticamente, de un yo que quiere defenderse, que quiere mostrar su imagen y que quiere evitar que se formen imágenes indeseadas en aquel que lo mira; es decir, que la memoria normalmente trabaja organizando la

experiencia vivida de forma que se pueda presentar, se haga presentable ante la memoria del otro; esto es lo que normalmente sucede.

Por eso es que Carlos Fuentes escribe en *La muerte de Artemio Cruz* una frase muy exacta y enigmática, que repite en dos momentos, una expresión que me parece afortunada. Dice: “la memoria es el deseo realizado”. Uno se pregunta: ¿cómo que la memoria, que mira hacia atrás, es el deseo, que mira hacia adelante? El deseo realizado, como él lo muestra en el personaje de Artemio Cruz, alguien que relata su vida embelleciendo los momentos más nefastos, los más horrorosos de una historia vital que se presenta como atractiva ante el Otro, emparchada, calafateada. Aunque la novela sigue una línea temporal discontinua, con fechas de días, meses y años que saltan en el tiempo entre el momento del nacimiento y el momento de la muerte del personaje, la trayectoria de su vida, sin embargo, se arma según el deseo del personaje. Y puede desarmarse según el deseo del autor y del lector.

Se nos presenta aquí otro problema, la cuestión del personaje tal como surge de la narración en una obra de ficción, obra de ficción que es también, por cierto, la autobiografía. ¿Qué autobiografía no es una obra de ficción aunque pretenda no ser otra cosa que un testimonio? ¿Cómo eludir la exigencia de lo ficcional cuando se va a trabajar con un material de palabras que necesariamente dejarán escapar lo que está reprimido y aquello que el inconsciente incluye, influye, desvía, maquilla, en el momento de escribir la autobiografía? Es por esto que la autobiografía es un género particularmente engañoso.

En *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*, donde analizamos varias de las más interesantes o importantes de las autobiografías que se han escrito, encontramos de qué forma se falsifica la memoria en el momento de escribirla en la mayoría de los casos, tomando como paradigma por supuesto a la que sería la primera gran obra

autobiográfica de la literatura europea, las *Confesiones* de Rousseau.

Un enigma particularmente atractivo se plantea cuando a la memoria se la inventa adrede como un conjunto de recuerdos de un personaje de ficción y no como testimonio sobre el pasado del yo del escritor. Se le inventa, como trabajamos en *La memoria, la inventora* (Braunstein, 2008), cuando se escriben “ficciones de la memoria” de un yo que nunca existió para conferir a un personaje una cierta identidad narrativa.

En mi artículo “Artemio Cruz en el diván” me refiero precisamente a cómo Carlos Fuentes le fabrica una memoria a su personaje y lo transforma en un “hombre de papel” que, en este caso, es absolutamente esquemático, plano, sin relieves, el hijo de la chingada (Cf. Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*) que se llama Artemio Cruz, un hijo de la chingada sin atenuantes y sin momentos de oscilación en su identidad de corrupto y depravado prácticamente desde que nace hasta el momento en que muere en una cama de hospital.

Esa manera de poner en escena al personaje es tendenciosa, tiende a incluirlo dentro de una historia donde se disuelven los elementos conflictivos que hay en la vida de cualquier ser humano, los problemas éticos, los indicios de la presencia de algo que hace visibles para el lector que pretende encontrar alguna coherencia las contradictorias manifestaciones del inconsciente en la estructuración de este o de cualquier personaje. (Con el fin de que haya un retrato “coherente” de un ser humano es menester que aparezcan incoherencias, ambigüedades, conflictos, matices.) Ingenio y desfigura hasta la sepultura.

La memoria es, en un caso como el de Artemio Cruz, una memoria mimética, un haz de recuerdos que intenta imitar una identidad constante y de transmitir una consistencia “realista”, que trata de dar solidez a una biografía. Pretendo aquí destacar que no es esa literatura tendenciosa la única manera ni de la biografía, ni de la novela

como ficción. Quiero subrayar el hecho de que en cada momento en la vida de la gente y en las novelas que la narran se opera una “construcción del rostro” que se presenta al otro; esta figura se llama *prosopopeya* (de *prosopon*, “el rostro”, y *peya*, que etimológicamente tiene el mismo origen que *poiesis*); es decir, construcción de un rostro; y que cuando hablamos con otro, cuando escribimos una biografía, cuando redactamos una autobiografía, cuando inventamos una ficción en donde hay un personaje que dice *yo* o le atribuimos una memoria a un personaje –como hace Carlos Fuentes con Artemio Cruz–, en ese momento hay una *prosopopeya* que puede tener esquemáticamente tres formas características: una es presentar al personaje sin rostro, es decir borrar el rostro.

Sucede como en ese trastorno neurológico que se llama *prosopagnosia* (no se puede reconocer el rostro); por ejemplo, si yo doy de mí un *curriculum vitae*, el *curriculum* es algo que no tiene rostro, es un relato pormenorizado de una cantidad de datos a los que les falta sustancia, les falta carne, les falta imaginación; son simplemente datos que pueden estar más o menos bien documentados. Ahí hay *prosopagnosia*. Hay *prosopagnosia* cuando uno se desconoce a sí mismo en lo que escribe dándole al otro elementos biográficos que son simplemente hechos notariales documentados.

La forma más común de la presentación del rostro es lo que llamamos *prosopoplastia*, es decir una visión cosmética, un acomodo de la figura propia o de un personaje siguiendo ciertas normas estéticas para gustar, para no ser juzgado y que pueden incluir –y que normalmente incluyen– un apartado de “confesiones” donde generalmente se reconocen y admiten ciertas fallas para no hablar en cambio de otras, que son las inconfesables. Junto o a diferencia de esta forma *prosopoplástica* hay otra forma de presentación que es *prosopoclástica* (*clastos* es la destrucción y tiene que ver con la desconstrucción del sujeto).

Hay algunos autores que han encarado –gene-

ralmente después de haber pasado por el psicoanálisis sometiéndose a la experiencia psicoanalítica o de haber asimilado lo que el psicoanálisis enseña–, que han emprendido este trabajo *prosopoclástico*: Michel Leiris, Georges Perec, Hermann Broch, etc. También lo hacen ciertos grandes escritores (no es tarea para los pequeños) bajo la forma de presentación de su propia biografía en una manera que la desconstruye; puede ser, por ejemplo, *El retrato del artista adolescente* de James Joyce y muy particularmente el *Ulises*, que es autobiográfico pero de una manera absolutamente desconstruccionista de la imagen del protagonista; puede ser *La metamorfosis* de Kafka, donde asistimos a la desconstrucción, a la disolución del rostro de un personaje y su transformación en insecto; puede ser *Momentos del ser* de Virginia Woolf; quiero decir, hay algunos escritores que se atreven a mostrarse exhibiendo lo real de sí mismos sin adornos ni maquillaje encubridor.

Ahora bien, cuando pensamos en términos de literatura, la memoria, la construcción y la desconstrucción del sujeto del inconsciente, debemos reconocer la existencia, muy esquemáticamente dicho, de dos tipos de relato, dos tipos de narración, dos tipos de ficción, dos tipos de novela. Una modalidad, que alcanza su apogeo en el siglo XIX, es la novela mimética, la novela que incluso se llama así, *Bildungsroman*, es decir, la novela de la construcción (como *build* en inglés), la novela de la imagen (*Bild*, cuadro en alemán), donde se crea una representación del personaje.

Un ejemplo paradigmático, aunque no el primero, sería *Wilhelm Meister* de Goethe. Luego se pueden ver ejemplos a todo lo largo del siglo XIX, la construcción y el seguimiento vital de personajes que parecen reales y que dan cumbres novelísticas indubitables: las obras de Balzac, de Dickens, de Flaubert, de Tolstoi, de Dostoievski, de casi todos los grandes escritores del XIX que continúan por cierto en el siglo XX y llegan hasta el XXI. Son novelas que pretenden ser imitaciones (mímesis)



de la vida; en ellas hay un protagonista, un personaje –Moreau en *La educación sentimental*, *Madame Bovary*– quien recorre un cierto itinerario, que aspira a la verosimilitud psicológica.

En tales casos el arte del novelista consiste precisamente en mostrar cómo los elementos de él (cabe preguntarse: ¿de él, el personaje, o de él, el autor?), en tanto que sujeto del inconsciente, se trasuntan dentro de esa trama perfectamente armada, coherente, con capítulos largos que cuentan un episodio de principio a fin y que dan de la vida la franca impresión de tener un sentido preciso. Al final los lectores terminamos de leer la novela con la convicción de haber captado el sentido y la vida real de ese personaje. Tales narraciones son, así, las novelas por excelencia, las que con más placer se leen y –por lo menos de acuerdo a las estadísticas de las editoriales y librerías– las que más se venden.

Pueden ser muy banales o ser verdaderamente excepcionales como éstas de Tolstoi o de Balzac o, en nuestra lengua española, de Pérez Galdós. El siglo XIX produce al por mayor este tipo de novelas naturalistas, psicológicas, realistas: Pereda y Galdós en España, en Latinoamérica *María*, de Jorge Isaacs. Estas novelas pueden ser mejores o peores a juicio de la crítica literaria pero responden a los cánones de transmitir vitalmente la experiencia de un personaje.

*La Regenta*, por ejemplo, es una maravillosa novela mimética. Ahora, esta novela mimética, no es el modelo que preside el origen de la novela, ni es lo esencial de la novelística, a mi modo de ver, porque antes aun de la novela mimética hay una novela antimimética, destructiva, paródica, que toma a la vida y al mundo como objeto al que se mira desde lejos, con distanciamiento, desde una posición en que el autor se presenta a sí mismo y se incluye dentro del texto de la novela haciendo ver al lector que es él el creador de una ficción y que no pretende engañar presentando fragmentos de “vida real”. Es la no-

vela que diríamos que arranca con *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais y la picaresca española y continúa con esa obra excepcional que es *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne y que inmediatamente y muy poco después, imitando y siguiendo el ejemplo del inglés, da una narración cumbre en francés con *Jacques el fatalista* de Diderot; y que sufre de cierto modo un ocaso, un eclipse romántico –diría mejor– en el siglo XIX para reaparecer con fuerza arrasadora en la narrativa de vanguardia del siglo XX con Joyce, con Kafka, con Proust, con Beckett, con Virginia Woolf, con esos autores que rompen la modalidad narrativa de presentar un ficticio “segmento de vida” en el cual el lector puede identificarse con el personaje y sentir que lo que le pasa a ese personaje es algo que le podría haber pasado a él.

Esta línea se prolonga, por cierto, en autores como Julio Cortázar y como Thomas Bernhard. La novela no tiende a atraer al lector y llamarlo a la identificación imaginaria sino que aspira a ponerlo a distancia y a enfrentarlo con la disociación, con la división interior tanto de los personajes como del autor y de ese modo alcanza también al lector mismo. Se pasa por una construcción, entonces, y una desconstrucción del autor y del lector que permanentemente es interpelado por el novelista.

Por ejemplo, Sterne puede decir, escribir, entre 1757 y 1767, cuando se publica *Tristram Shandy* –se termina de publicar después de su muerte– en el texto mismo de la novela:

Escribir cuando se hace con maestría, cosa que podéis estar seguros me ocurre a mí, no es más que otro modo de designar la conversación. Así como nadie que se encuentre en buena compañía se atreverá a decirlo todo, así ningún autor que entienda cuáles son los límites del decoro y de la buena crianza osará pensarlo todo. El mejor homenaje y prueba de respeto que puede

dársele al entendimiento del lector es repartir la cosa a medias y dejarle que imagine algo por su cuenta igual que lo hacéis vos. En lo que a mí hace, siempre le estoy dando oportunidades de este tipo, y siempre hago lo que está en mi mano para mantener su imaginación tan ocupada como la mía. Ahora le toca a él, ya le he dado una amplia descripción del triste encuentro con el doctor Slop y de su triste aparición en la sala; que siga imaginando todavía un rato. (Stern, 1976, p.99)

E invita al lector: “¡Ya!, no te voy a decir lo que pasó o lo que pensó, etc., ahora imagina tú.” Y Diderot, el gran enciclopedista, es un maestro de la desconstrucción desde el momento en que hace arrancar su novela sobre Jacques escribiendo:

¿Cómo se habían encontrado? Por casualidad, como todo el mundo. ¿Cómo se llamaban? ¿Qué os importa eso?! ¿De dónde venían? Del lugar más cercano. ¿Adónde iban? ¿Acaso sabe nadie a dónde va? ¿Qué decían? El amo no decía nada y Jacques decía que su capitán decía que todo cuanto nos acontece de bueno y de malo aquí abajo está escrito allá arriba, en el cielo. (Diderot, 1994, p.3)

Toda la novela es un diálogo entre Jacques y su amo, pero, a su vez, es un diálogo entre Diderot y el lector, al que permanentemente está increpando, atacando o provocando de la manera más descarada. E incluso, a diferencia del autor omnisciente que conoce todo del sujeto del que está hablando, que sabe lo que piensa y lo que piensa uno y lo que piensa el otro, dice:

Por más que Jacques, hombre de buena pasta si los hay, estuviese muy encariñado con su amo daría yo cualquier cosa por saber lo que en aquel momento pasó en las profundidades de su alma, tal vez no al pronto, mas sí cuando se

hubo percatado de que la caída no tendría consecuencias. Otra cosa que mucho me gustaría que me dijerais, lector amigo, es si el amo no hubiera preferido herirse, incluso de mayor gravedad, o en otra parte que no fuese precisamente la rodilla. (Diderot, 1994, p. 15)

En lugar de decirle al lector lo que pensó y lo que le pasó a su criatura, lo desafía: “A ver, dime tú, lector, qué fue lo que pensó el personaje. Construye tú al personaje”. De este modo, el lector es interpelado por el novelista. Importa tener en cuenta, eso sí, y para disipar posibles equívocos, que la “construcción y desconstrucción narrativas del sujeto del inconsciente” no es la que se arma o desarma en el escritorio del novelista.

Todo esto es muy interesante y podríamos desarrollarlo en extensión, pero quiero ocuparme de otras narrativas donde se presenta al sujeto como protagonista de relatos en los que se apela a ese inconsciente estructurado como un lenguaje, pero ya en el siglo XXI.

Antes creo conveniente recordarles que, entre tanto, se ha desarrollado un género o subgénero literario que es la literatura psicoanalítica, la literatura escrita por psicoanalistas o por pacientes, la literatura sobre el psicoanálisis, la literatura de los teóricos del psicoanálisis, que normalmente recurren, imitando el ejemplo fundacional de Freud, que se basa en *Edipo Rey* de Sófocles y que tiene por detrás, por supuesto, a la lectura freudiana (en el español original) del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*; un subgénero que invoca a los personajes de la literatura y que los incluye en sus descripciones del alma humana, generalmente reconociendo el privilegio y la prioridad, la anterioridad y la superioridad del trabajo del poeta sobre el del psicoanalista.

Este subgénero literario obedece también a ciertas convenciones; tiene incluso su método particular de narrar sesiones y peripecias y también su propio mercado, recurriendo a un estilo

que satisface las demandas de la sociedad en la que vivimos con la consabida y abrumadora presencia de los medios de difusión de masas. Estos textos podrían motivar una larga presentación y discusión acerca de cuáles son las reglas del género de la literatura psicoanalítica y qué pretende el psicoanalista cuando escribe.

¿Por qué somos tantos los psicoanalistas que escribimos? ¿Qué pretendemos al escribir? ¿Cuál es la participación de nuestro inconsciente y cuál el esfuerzo para sobrellevar ese déficit de nuestra palabra hablada que se produce por el hecho de que normalmente estamos callados durante las sesiones de psicoanálisis, y mucho de lo que callamos durante el día lo tenemos que expresar durante la noche ante el escritorio cuando nos sentamos a escribir? “¿Por qué escribe usted?”, habría que preguntarle al psicoanalista y a ver en qué apuros se le pone.

Entonces, ¿qué es esto de escribir y de leer “en psicoanálisis”? Creo que si vamos a hablar de aquellos que escriben y además se dedican a otras tareas profesionales, tenemos que preguntar, ¿por qué los psicoanalistas “normalmente”, por qué con tanta frecuencia se ocupan del cine, del teatro, de la poesía, de las artes plásticas, de la literatura, de la filosofía, de tantas cosas, como si debiesen tener un mapa general de aquello que sucede en el mundo humano y como si obedeciesen a aquella consigna, definición incluso, de que la cultura es lo que queda después de que uno se olvidó de todo lo que ha aprendido?

Quiero insinuar que se debe pasar por los significantes para poder olvidarse de ellos y “ausentarlos”, hacer que no operen en el momento de la intervención psicoanalítica. Para eso sirve la cultura del analista. El saber del psicoanalista se manifiesta, precisamente, en la abstención cuando se trata de recurrir al saber. De día, en sesión, porque de noche, cuando se desquita escribiendo, el psicoanalista sí podría manifestar que está enterado de una cantidad de cosas relacionadas con

la política, el deporte, la filosofía, la economía política, las finanzas o la astronomía, si viene al caso. Que lee todas las secciones que forman el periódico de cada día.

Volviendo al tema de la novela y de las formas de la novelística, querría dar ciertos ejemplos de las narrativas del sujeto del inconsciente como pueden leerse en la novela del siglo XXI. Encuentro que se han publicado ya tres novelas que califico como deslumbrantes y que son obras de verdadera ruptura con relación a la novelística, incluso con la del siglo XX, aunque en continuidad con ella por supuesto. Hay algo que caracteriza al siglo XVIII, donde aparecen esas novelas destructivas anteriores a las novelas de construcción, que son las del siglo XIX, y que desembocan en la novela del siglo XX con las figuras de las que hemos hablado como paradigmáticas y donde el psicoanálisis está presente.

No se puede olvidar en ese plano a la figura de Italo Svevo, el amigo de Joyce en Trieste, que escribe ese portento que es *La conciencia de Zeno* y que es una novela psicoanalítica. O la presencia de Freud en las obras de sus amigos Arnold Zweig, Arthur Schnitzler y Thomas Mann.

No hay que olvidar tampoco, para hablar de la literatura del siglo XIX, que Tolstoi aprendía inglés leyendo y traduciendo a Sterne, y que escribió incluso borradores de novelas que eran imitaciones de Laurence Sterne; es decir, la ruptura no hay que tomarla como oposición entre los “miméticos” de un lado y los paródicos o desconstrutivos, del otro. No. Hay un conocimiento, una interpenetración recíproca y lo mostraremos con tres ejemplos que me propongo dar de la novela del siglo XXI.

Para mí las tres grandes novelas del siglo XXI que he leído hasta ahora son: *Austerlitz* publicada en 2001, año de la muerte del autor, W. G. Sebald; *2666* publicada en 2003, año de la muerte de Roberto Bolaño; y *Las benévolas* de Jonathan Littell, escritor norteamericano que publica su novela en

francés, que me parece también una cumbre novelística –ganadora de todos los premios existentes para la novela francesa–, más ligada, podríamos decir, a la obra y las aspiraciones de Tolstoi.

Sebald en alemán, Bolaño en español, Littell, cuya lengua materna es el inglés, pero escribe en francés, producen un terceto de novelas que tienen un punto de confluencia increíble, que parece casi mágico, si no fuese por la intervención del inconsciente y la manera en que la cultura va configurando y modelando los modos de narrar. Las tres tienen un eje y un punto de convergencia que es la Segunda Guerra Mundial y el genocidio, particularmente el judeicidio. *Austerlitz* es una extraordinaria historia sobre la memoria, la manera en que se arma la memoria y se pone en acto esa “compulsión de repetición” descubierta por Freud en sus pacientes en la época de la Primera Guerra Mundial.

Por cuestión de espacio, aquí nos limitaremos a *2666* y *Las benévolas*. Hay un punto de confluencia notable, por otra parte, entre estas dos novelas y una tercera novela del siglo XX, *Vida y destino*, que se ha publicado casi por casualidad y que escapó milagrosamente a la censura estalinista porque la policía se apoderó del manuscrito de la obra aunque lo que no llegó a saber la NKVD es que Vassily Grossmann había dejado otra copia manuscrita, que encontró su camino hacia Occidente.

Vassily Grossmann fue quien cubrió como periodista el frente occidental desde el lado de los rusos en el sitio de Stalingrado y en la campaña de los nazis en Ucrania; allí encontró en un determinado momento la fosa colectiva donde había miles de cadáveres incluyendo el de su propia madre que había sido asesinada por órdenes de un oficial nazi.

Tal fue la fuerza propulsora que lo llevó a escribir *Vida y destino*, una novela comparable y no solamente por el título, sino también por la manera de cubrir los acontecimientos bélicos, a *Guerra y paz* de Tolstoi. Quiero que se percaten de

la secuencia: Sterne traducido por Tolstoi, Tolstoi que escribe *Guerra y paz*, Grossman que, desde el lado soviético, participa en la guerra como periodista y escribe *Vida y destino*, donde, por su parte, descubre el hecho del asesinato de su madre en Ucrania.

En la tercera de las novelas, *Las benévolas*, el protagonista Max Aue escribe en primera persona sus memorias de cuando fue oficial nazi de las SS, quien tomó parte de la ofensiva rusa hacia el este y llegó hasta Ucrania, donde participó en la matanza de los judíos. Informa sobre las atrocidades del ejército nazi a sus autoridades en Berlín. Las describe de una manera apocalíptica, tremenda, tal como se encuentran descritas en la novela de Grossman.

Max Aue, siendo partícipe de ellas, al mismo tiempo intenta separarse tratando de pensar lo que significa estar ahí en el frente cuando él, como la mayoría de sus compatriotas, hubiera preferido no tener que matar; e insiste en que ellos no son perversos ni sádicos, sino personas como nosotros: “yo soy como vosotros” –nos dice a nosotros. Él es una especie de Adolf Eichmann que piensa, a diferencia del Adolf Eichmann verdadero que, según Hanna Arendt, no tenía la capacidad para pensar lo que estaba haciendo. Tenemos así dos relatos, la descripción del frente ucraniano y del judeicidio desde el lado ruso y desde el lado alemán.

Roberto Bolaño cuenta en *2666* la búsqueda de un escritor misterioso, que es también la base argumental de *Los detectives salvajes*. En *2666* el autor describe, de una manera que solamente es comparable a la forma brutal en que lo hacen Grossman y Littell, lo que sucede en la guerra en Ucrania.

La novela trata de la búsqueda que practican algunos críticos literarios de un autor mítico que se llama Benno von Archimboldi, un nombre absolutamente inconcebible dentro de la nomenclatura de los seres humanos: Benno von Archimboldi, que es en realidad el seudónimo de alguien

que se llamó Hans Reiter, nacido en 1920, hijo de una tuerta y un cojo, es reclutado por el ejército alemán para participar en la guerra.

Reiter es enviado al frente; allí demuestra una particular indiferencia ante las balas que zumban a su alrededor, y se encuentra, de repente, en el frente ucraniano donde asiste al fusilamiento en masa de judíos; halla en una casucha abandonada en una zona rural de la región el manuscrito de un texto dejado por un judío de apellido Ansky, en el cual este desconocido escritor describe las situaciones que le ha tocado vivir y cuenta su historia como participante convencido y entusiasmado con la revolución bolchevique hasta que llegó, al igual que tantos otros, a transformarse en enemigo del régimen y de los estalinistas; cosa que es justamente lo que le sucedió a Vassily Grossmann. En algún momento escribe Ansky: “es bien sabido que la historia, que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad.”

Grossman, Littell y Bolaño convergen en la descripción de escenas que transcurren en Ucrania; los tres dan cuenta del genocidio de miles de judíos y Hans Reiter, el de la novela de Bolaño, mata al oficial que ordenó los fusilamientos, razón por la cual puede ser perseguido por los nazis. Pero como el ejército alemán está en desbandada y la guerra terminando, tiene que prevenir que los aliados, concretamente los rusos, no lo hagan prisionero y lo juzguen. Es entonces cuando decide que será un escritor y transforma su nombre de Hans Reiter en Benno von Archimboldi. ¿Por qué? Porque Ansky, el judío cuyo manuscrito él encontró, hablaba de su admiración por el pintor Arcimboldo.

Así es como surge en la novela este escritor misterioso –una criatura que parece salida de la imaginación literaria de Borges–, a quien los críticos literarios buscan con desesperación y tratan de seguirle el rastro hasta que se enteran de que

Archimboldi estaría, habría estado o está en... Ciudad Juárez.

A esta altura de la novela, el autor nos lleva a conocer la historia de su personaje en la ciudad nortea. Resulta que Hans Reiter tenía una hermana, esa hermana se casó, tuvo un hijo, el hijo se fue para México y en México cayó en manos de la policía y quedó preso en Ciudad Juárez como uno de los supuestos asesinos de mujeres. Benno von Archimboldi parte a la búsqueda con la intención de ayudar a su sobrino en Ciudad Juárez y con ese pretexto Bolaño se permite la descripción más terrorífica que se puede imaginar, al mismo tiempo con un estilo desencarnado, objetivo, de lo que imagina que fueron los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Una por una, cada una: la forma en que fueron encontradas, el tipo de violación al que fueron sometidas, los datos de la autopsia, todo aquello que constituye el horror de lo que sabemos que ocurre en Ciudad Juárez. Hoy ya no se habla tanto de Ciudad Juárez porque el horror se ha expandido al país entero y no hay zona, no hay santuarios, no hay lugares donde el horror no esté instalado. Ya no hay Ciudad Juárez. Todo México lo es.

Bolaño le da a 2666 un epígrafe, que toma de Baudelaire, una frase que él ya había trabajado en un artículo titulado *Literatura más enfermedad es igual a enfermedad*. El verso en cuestión dice –y díganme si no aparece el lema de los noticieros de Televisión Azteca– “un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”. ¿Con qué podemos entretenernos si no es con el horror cotidiano? El oasis de horror en medio de una vida sin sentido, eso que Televisión Azteca y Televisa ofrecen en sus noticiarios nocturnos.

Ustedes ven cómo se manifiesta el sujeto en esta asombrosa coincidencia entre las novelas de Grossmann, de Littell, de Bolaño, y, aunque la deje de lado por este momento, de *Austerlitz*: el joven sin memoria que recupera gradualmente sus recuerdos de infancia en la novela de Sebald.

¿De qué forma construimos nuestra memoria, tenemos la memoria que se va instalando entre nosotros y participamos con fascinación, goce, horror, espanto, de las realidades del mundo contemporáneo y de las realidades que vivimos en nuestro país? ¿Cómo dar cuenta de lo que estamos atravesando en este momento? Creo que es la pregunta a la que nos conduce el tema propuesto “del sujeto en torno al relato”. Cómo se construyen el autor, el personaje y nosotros, los lectores. Y cómo todos nos desconstruimos al leer una verdadera novela que, por cierto, no es una ratificación de nuestros *yoes* imaginarios en un entretenimiento intrascendente sino una disolución de nuestras certidumbres en el ácido muriático que es el desnudamiento por medio de la palabra escrita de lo real, la caída de máscaras y disfraces.

## Resumen

En la experiencia del psicoanálisis un individuo, una persona, se presenta ante alguien, supuestamente desconocido, con una demanda de reconocimiento y una expectativa de atenuar el sufrimiento personal. En el proceso, el analizante expone una suerte de relato autobiográfico; construye su personaje para ese otro que es el analista. Progresivamente asistimos a una anagnórisis (como en el caso paradigmático de Edipo) en donde ese sujeto reconoce no ser el que creía ser. Su relato se construye y su imagen se desconstruye a medida que el relato desprende capas de recubrimientos imaginarios; estos son remplazados por la producción de un nuevo ser, antes ignorado, el *sujeto del inconsciente*, producido en el seno de la transferencia. En el discurso, encadenamiento de significantes (S1 à S2) se desorganiza la coherencia fantasmática inicial. Allí donde reinaba el Otro con sus ideales y sus mandamientos, se asiste al derrocamiento de esa dependencia y ese Otro queda reducido a un resto, un desecho, el objeto @. Ese proceso que es el del psicoanálisis

encuentra sus referentes y sus precursores en la gran narrativa occidental de la que se muestran modelos o ejemplos: Cervantes, Rabelais, Sterne, Diderot, Flaubert, Joyce y, ya en nuestro tiempo, Sebald, Bolaño, Littell. El “sujeto del inconsciente” (nada que ver con el sujeto psicológico) es único, su ser es el de una “diferencia absoluta”, no se confunde con nadie, no se suma con otro para hacer “dos sujetos”. Es el resultado de una desconstrucción de sus memorias cargadas de imaginario, esas “construcciones en el análisis”, llenando las “lagunas mnémicas” que podían ser el espejismo tras el cual se afanaba Sigmund Freud.

## Descriptor

Sujeto del inconsciente, construcciones en el análisis, desconstrucción, novela convencional, narración desconstruccionista, autobiografía, autoficción, Freud, Lacan, Derrida.

## Bibliografía:

- Bolaño, Roberto (2002) *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Braunstein, Néstor. (2008) *Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia*. México, Siglo XXI Editores.
- .....(2008) *La memoria, la inventora*. México: Siglo XXI Editores.
- .....(2008) “Artemio Cruz en el diván”. “El ángel”, suplemento dominical de *Reforma*.
- Diderot, Denis. (1994) *Jacques el fatalista*. Trad. de María F. Prieto. Barcelona: RBA.
- Grossman, Vasili. (2007) *Vida y destino*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Littell, Jonathan. *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006. [Traducción al español: *Las benévolas* México, Colofón, 2007 y Barcelona, RBA, 2007. Nota de los editores]
- Sebald, W. G. (2005) *Austerlitz*. Trad. de Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama.
- Simon, Claude. (1957) *Le vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*. Paris: Minuit.
- Sterne, Laurence. (1976) *Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero*. Barcelona: Planeta.

# UNO en el devenir prójimo y extranjero

*Rending in the Becoming of the Subject*

---

**Adela Costas Antola\***

*Si el espíritu no se vuelve imagen  
será aniquilado junto con el mundo.*

Simón el Mago

*Narcisismo y semejante* suelen pensarse como términos excluyentes, olvidando que en lo humano nada es sin el otro. La perspectiva económica del artículo freudiano dedicado al narcisismo, propone un aparato en el que el aumento de la energía se regula en función de evitar el displacer. La salida del narcisismo es entonces una necesidad que “sobreviene cuando la investidura {Besetzung} del yo con libido ha sobrepasado cierta medida. Un fuerte egoísmo preserva de enfermar, pero al final uno tiene que empezar a amar para no caer enfermo, y por fuerza enfermará si a consecuencia de una frustración no puede amar.” (Freud, 1914, p.82). Vemos conjugarse en este párrafo dos planos diferentes: la concepción de un aparato que regula la energía y, por otro, el tema del amor, tan propio del sujeto humano y tan

ajeno a los aparatos.

Sabemos que el Proyecto de psicología (1895) estaba destinado a desaparecer por voluntad de su autor. En sus escritos subsiguientes, Freud no alude explícitamente al mismo. Sin embargo, el concepto de narcisismo se iluminaría si lo articuláramos con la noción del semejante planteado en aquél texto, escrito 20 años antes. Al abordar el tema del recordar y el juzgar se analiza el complejo trabajo que tiene lugar cuando el objeto percibido es un semejante. Éste despierta un interés particular dado que:

un objeto como este es simultáneamente el primer objeto-satisfacción y el primer objeto hostil, así como el único poder auxiliador. Sobre el prójimo, entonces, aprende el ser hu-

---

\*Psicoanalista. Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires.

mano a discernir. Es que los complejos de percepción que parten de este prójimo serán en parte nuevos e incomparables –p.ej., sus rasgos en el ámbito visual-; en cambio, otras percepciones visuales –p.ej., los movimientos de sus manos- coincidirán dentro del sujeto con el recuerdo de impresiones visuales propias, en un todo semejantes, de su cuerpo propio con los que se encuentra en asociación los recuerdos de movimientos por él mismo vivenciados. ...Y así el complejo del prójimo se separa en dos componentes, uno de los cuales se impone por una ensambladura constante, se mantiene unido como una *cosa del mundo*, mientras que el otro es *comprendido* por un trabajo mnémico, es decir, puede ser reconducido a una noticia del cuerpo propio... El juicio, como se advierte, no es una función primaria, sino que presupone la investidura, desde el yo, del sector dispar. (Freud, 1959[1895], p. 376-377)

### Quien da la vida pregunta por la muerte

Sobre el modelo de la experiencia visual, se diferencian en el Proyecto dos componentes: el que puede ser comparado y reconocido por un trabajo mnémico como algo vivenciado en el propio cuerpo, y lo nuevo e incomparable que resulta imposible de articular con ninguna huella mnémica previa. En estas pocas líneas se anticipa el concepto de alteridad y de lo imposible de ser aprehendido por lo simbólico que serán desarrollados por Lacan. Sobre ello volvemos una y otra vez en nuestras discusiones en torno a lo nuevo y a lo que se repite.

La utilización del ejemplo de la mirada nos facilita la introducción del mito de Narciso tan rico en alusiones a la problemática escópica, especial-

mente en el relato que hace Ovidio en *Las Metamorfosis*. Dicho relato nos facilita elementos para pensar el tema de la imagen, así como el concepto de semejante en su doble dimensión de alteridad y de figura de identificación. Lo cual nos permite vislumbrar la compleja operatoria que tiene lugar en relación al narcisismo y más allá.

Entiendo que la versión escrita por el poeta romano es una de las más célebres junto con la creada por Robert Graves.<sup>1</sup> Luego de visitar varias veces uno y otro texto, percibí con sorpresa que en ninguno de ellos Narciso muere ahogado en la fuente. En *Las Metamorfosis* el joven se tiende exhausto sobre la hierba y allí la parca le cierra los ojos; luego su cuerpo desaparece. Graves, en cambio, propone el suicidio con una espada. La posterior aparición del narciso en el lugar donde el joven muere es común en ambos textos.

¿Por qué en el imaginario social predomina la idea de que Narciso se ahoga admirando su imagen reflejada en el estanque? La persistencia de dicha versión, ¿nos dice algo en particular respecto de la función que tiene la imagen en nuestra cultura?

Tiresias había vaticinado la muerte como consecuencia del conocerse, la cual acontece luego del encuentro con su imagen. Me pregunto por el sentido con el que Ovidio utilizó el término *conocer* en el siglo I de nuestra era. Según algunas interpretaciones, por ejemplo, en la Biblia, dicho término es usado como sinónimo de acto sexual. A partir de ello, en un escrito previo, abordé el tema de la castración como condición del acceso al encuentro sexual con un otro.

En esta ocasión pretendo volver sobre este pasaje del mito para pensar el tema de la imagen y su relación con la muerte, la cual es vaticinada apenas el niño es dado a luz. Su madre convoca

1. Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Hyspamérica. Buenos Aires, 1985.



a la parca, cuando acude al célebre adivino de la antigüedad, preguntando por la duración de su existencia. Ya en el inicio aparece la muerte en el horizonte de la vida del ser humano.

### El mago del espejo

La vida de Narciso transcurre entre múltiples expresiones de amor que rechaza con indiferencia, entre ellas las de Eco, a cuya demanda responde: "¡Antes morir... que puedas tu tenerme!" (Ovidio, 1995, v. 390) ¿Por qué la entrega al otro resulta más insoportable que la muerte? Luego del encuentro con la ninfa, Ovidio refiere una significativa maldición de uno de los tantos despreciados: "Así ame él, ojalá; así no consiga al objeto de sus deseos."

Con la súplica concedida por la Ramnusia marcha Narciso hacia el encuentro que acabaría con su soberbia indiferencia. En ocasión de que la sed lo apremia se inclina a beber de una cristalina fuente cuando aparece la imagen de un bello joven por quien de inmediato arde de deseo.

¿Cómo entender la virtud del reflejo que transforma su soberbia en pathos deseante? ¿Qué operación psíquica debe producirse para que semejante transformación sea posible? ¿De qué orden es esta metamorfosis?

La relación tumultuosa entre Narciso y su reflejo nada tiene que ver con la idea adormecedora que solemos sostener respecto de la imagen; idea contenida en la versión de ahogo en la fusión y también en la etimología de narciso, que deriva del término *narké* "adormecimiento, entumecimiento".

Sabemos que el placer no se juega por entero en el cuerpo aunque no es sin él, ya que la pulsación de las distintas zonas erógenas en tanto exceso imposible de tramitar, aguijonea la creación de la fantasía.

Giorgio Agamben toma del Filebo de Platón la idea de que junto al escriba que habita el alma, hay un artista "que dibuja en el ánimo las imágenes

de las cosas dichas." (Agamben, 1995, p.134) Aclara que el deseo y el placer no son posibles sin esa "pintura en el alma", la fantasía. A diferencia de dicho autor, Freud, sostendría que el pintor no es solamente un dibujante de las cosas dichas, sino el creador de libretos que surgen de lo increíble de la pulsión. La fantasía sería cuerpo pulsional encarnado en una imagen articulada en un texto que liga el cuerpo a la cultura, lo cual daría cuenta de la noción de fantasías filogenéticas.

Según Agamben, en las concepciones del amor del mundo clásico la fantasía no era tenida en cuenta. Aparece recién en los neoplatónicos tardíos y en los médicos por quienes era considerada como expresión de lo demoníaco o de enfermedad mental: "Sólo en la cultura medieval emerge el fantasma en el primer plano como origen y objeto de amor, y la situación propia del eros se desplaza de la visión a la fantasía." Y agrega, "No debe sorprendernos por lo tanto si el lugar amoroso por excelencia es, para la Edad Media, una fuente o un espejo." (Agamben, 1995, p 148-149) Para el Medioevo la imaginación tiene un lugar destacado en el amor y también en el proceso cognoscitivo ya que la fantasía obra el poder de hacer presente al objeto ausente. "Y conocer es inclinarse sobre un espejo donde el mundo se refleja, un espíar imágenes reverberadas de esfera en esfera: y el hombre medieval está siempre delante de un espejo, tanto cuando mira a su alrededor como cuando se abandona a su propia imaginación." (Agamben, 1995, p. 147)

Esta relación del sujeto con la imagen parece tener algo en común con la de nuestra época. Valdría la pena indagar las diferencias y similitudes entre el tiempo del amor cortés y el nuestro.

La relación entre el acto de conocer y la fantasía me permite volver sobre la advertencia formulada por Tiresias de que Narciso viviría muchos años a condición de no conocerse. Contradiendo a Agamben respecto de que la imaginación

no era tenida en cuenta en las concepciones del amor, Ovidio crea un encuentro del efebo con una imagen en la superficie del agua, reflejo en el que se desconoce. Este supuesto semejante despertará el amor al otro, otro que es yo. En un mismo acto surge la fantasía que Platón llama “pintura del alma” y el ardiente deseo. A partir de identificar sus propios gestos en los que suponía del otro, reconoce que esa imagen es la suya. Se cumple entonces la maldición de no poseer al objeto deseado, acto constituyente del sujeto.

En este pasaje del mito se evidencia la idea freudiana de que sobre el prójimo aprende el ser humano a discernir. En ese privilegiado objeto se produce el juego identificatorio que enlaza (al mismo tiempo que diferencia) al yo y al otro. A su vez, algo se pierde por la imposibilidad de articulación con lo vivenciado. La imposibilidad de constituirse en un sujeto sin fisuras ya está insinuado en las tempranas nociones del Proyecto.

### La función de desgarró

A partir de la advertencia de Tiresias de que con el conocerse adviene la muerte, Pierre Legendre<sup>2</sup> plantea que el sujeto y su imagen están en relación de prohibido. Se trata de una prohibición que impide la consistencia del sí mismo y que da lugar a la categoría de semejante. En tanto tal, concibe la imagen como Institución y le atribuye la función de desgarramiento del sujeto, división que habrá de ser asumida como una conquista. La prohibición de consistencia cumpliría la función de habilitar al sujeto a arrancarse de sí mismo, ruego explicitado claramente por Narciso.

Retomemos los componentes que Freud diferencia en el complejo del semejante: lo que se mantiene imposible de articular (das Ding) y lo que puede ser comprendido por procesos de iden-

tificación a través de lo vivenciado en el propio cuerpo, para leerlo en las palabras de Narciso:

Cierta esperanza me prometes con tu semblante amistoso y cuando yo te alargó los brazos, tú los alargas también; cuando te he sonreído, me sonríes: muchas veces he notado lágrimas en ti, cuando lloro; con tus señas de cabeza respondes a las mías; y, según puedo conjeturar por el movimiento de tus hermosos labios, contestas palabras que no llegan a mis oídos. ¡Ese soy yo! Me he dado cuenta; mi reflejo no me engaña más, ardo en amores de mí mismo. (Ovidio, 1995, v. 457-464)

Brazos que se extienden ansiosos, sonrisas que se intercambian, lágrimas compartidas, todo esto se juega en un vaivén identificatorio entre el otro y el yo. Finalmente, Narciso llega al discernimiento de que la imagen le pertenece y expresa su anhelo de separación en los versos siguientes: “Lo que ansío está en mí, la riqueza me ha hecho pobre. ¡Ojalá pudiera separarme de mi cuerpo!” (Ovidio, 1995, v. 466-467) Yendo en contra del sentido común, este ruego clama por una pérdida como modo de paliar el sufrimiento de un exceso que empobrece. Sorprendente intuición respecto de la carencia en la que el humano se constituye. Esta idea de riqueza empobrecedora puede pensarse como una metáfora de la pulsión desbocada, no regulada por el goce fálico. Ella puede sumir al sujeto en un consumir que lo consume; sería el caso de las adicciones, por ejemplo.

La división subjetiva, conquista vital, no es sin la privación al gran Otro materno, quien estaría figurada por la fuente, en tanto Liríope pertenece a la categoría de las ninfas de las quietas aguas dulces. Se trata de un doble desgarró. Por un lado, al apartarse de la fuente descompleta al Otro materno, al mismo tiempo que resigna la pretensión de hacerse Uno con su imagen. La

2. Legendre, P. *El inestimable objeto de la transmisión*. Siglo XXI. México, 1996. Mi agradecimiento a Diana Sperling por haberme permitido el encuentro con este libro y por el “entusiasmante” intercambio de ideas.

aspiración narcisista queda así profundamente conmovida, aunque no por ello abolida. Tomemos en cuenta que en el relato de Ovidio el cuerpo del efebo desaparece, al mismo tiempo, Narciso sigue contemplándose en las oscuras aguas de la Estigia. Narciso perdura en un signifiante, mientras el cuerpo en tanto resto se pierde.

Contrario a la idea de saturación que se le supone a la imagen, Legendre ubica en ella la función de desgarramiento. Las últimas palabras de Narciso hacen referencia al anhelo de que se introduzca una distancia entre el sujeto y su imagen amada: "¡Ojalá pudiera separarme de mi cuerpo! ... quisiera que lo que amo estuviera lejos." (Ovidio, 1995, v. 467- 468)

Solemos enfatizar la virtud cautivante de la imagen, pasando por alto la imposibilidad que experimentamos al intentar asirla, al fusionarnos con ella, o cuando tratamos de moldearla a gusto. A pesar de los avances de la cirugía estética, el sujeto no llega nunca a satisfacerse completamente con lo logrado. Nunca es pleno lo que el espejo devuelve. La falta está ya contenida en esa imagen que nos refleja.

El ruego por la introducción de cierta distancia es un llamado a la función paterna. Ella inscribe al sujeto en una serie genealógica: "cada sujeto vivo lleva la cicatriz de una estampilla genealógica que lo remite constantemente al sacrificio de la omnipotencia, es decir, al mismo tiempo al reconocimiento de su propio lugar en la especie." (Legendre, 1996, p.42) Estas palabras me llevan a evocar al Narciso de Caravaggio donde el bello joven contempla la imagen de un hombre con claros signos viriles, en contraste con el rostro imberbe del efebo. La presencia del genitor, como "Un poca de agua (que) se interpone," (Ovidio, 1995, v. 390) separa a la dupla originaria, impidiendo la fusión mortífera en un Uno todo. A la vez, anticipa en los rasgos viriles que ofrece la imagen, la asunción de la posición sexuada.

Agamben en su estudio sobre la palabra y el fantasma en la cultura occidental, compara las interpretaciones clásica y medieval respecto del destino de Narciso. Para el mundo clásico el error de Narciso radica en haberse enamorado de sí mismo y por ello es castigado. En cambio para la mentalidad medieval, Narciso sucumbe porque se enamora de una imagen y desprecia a la persona real. La interpretación de la muerte como castigo pierde de vista que la muerte es el destino del hombre. En el poema de Ovidio, al momento de la cremación del cuerpo de Narciso, éste había desaparecido. En su lugar encuentran un narciso con minúscula, magnífica metáfora de la suplantación signifiante operada por la metáfora paterna. (Costas Antola, 2014) Ésta propicia el pasaje del Uno al semejante, del soberbio Narciso al narciso con minúscula. El semejante y el yo se constituyen en un juego especular intervenido por la interdicción paterna. A partir de ello el sujeto queda inscripto como uno más en la cadena humana.

### **El doloroso desasimiento**

La novela familiar freudiana deja en claro la importancia de la operación de desgarramiento:

En el individuo que crece, su desasimiento de la autoridad parental es una de las operaciones más necesarias, pero también más dolorosas, del desarrollo. Es absolutamente necesario que se cumpla, y es lícito suponer que todo hombre devenido normal lo ha llevado a cabo en cierta medida. Más todavía: el progreso de la sociedad descansa, todo él, en esa oposición entre ambas generaciones. Por otro lado, existe una clase de neuróticos en cuyo estado se discierne, como condicionante, su fracaso en esa tarea. (Freud, 1979, p.217)

La lectura que hace Le Poulichet de la novela familiar como "un acontecimiento constitutivo de la relación temporal del sujeto con el Otro" (Le Poulichet, 1996, p.94) enfatiza la idea de acontecimiento por el que se deviene semejante

y extraño, aunque ni definitiva ni establemente. Se trata de un proceso dinámico que no se estabiliza nunca. Como lo mencionara anteriormente, en *Las Metamorfosis* la figura de Narciso sufre un doble destino: se transforma en un simple narciso y al mismo tiempo persiste admirándose en la Estigia. El amor narcisista persiste más allá de la castración.

El lazo de dependencia a partir del cual el sujeto entroniza a los padres en el lugar del ideal se funda en el inicial desvalimiento infantil “fuente primordial de todos los motivos morales.” (Freud, 1950, p.163) Dicho lazo pasará por distintas vicisitudes y, en el mejor de los casos, conducirá a una apropiación de lo heredado en un armado singular. La caída de los padres del lugar del ideal y su reemplazo por otros idealizados, productos de la propia creación psíquica, supone la constitución de un espacio de extimidad, un espacio de ajenidad tanto de los padres como del propio sujeto. A partir de ello éste es habitado por el anhelo del paraíso perdido en su condición de exiliado de la “tierra extranjera interior”, lo más íntimo y lo más ajeno a la vez.<sup>3</sup>

En algunos análisis podemos tener la fortuna de ser testigos del movimiento en el que se constituye el semejante, aquello con lo que podemos identificarnos, al mismo tiempo que lo extraño adquiere status en lo irreductible del Otro, el Otro como alteridad radical.

Para el sentido común resulta sorprendente que un sujeto reclame distancia, separación, extrañamiento, como lo hace Narciso. Tampoco suele ser explícito en un análisis. Las quejas y enojos que traen algunas madres por las dificultades de sus hijos pequeños a la hora de dormir, usualmente es entendida como angustia ante la separación. Por lo cual se oferta más presencia; sin embargo, no siempre es reclamo de más presencia.

Me viene a la memoria una mujer y su hija pequeña con quien, noche a noche, se libraba una batalla de gritos de ambas partes y pocas horas de sueño para la madre. Un día comienza la sesión diciendo que me quiere mostrar la filmación de una escena para que me haga idea de lo terrible que son las situaciones que vive con su hija. Se levanta del diván, me pone el celular en frente, presiona una tecla y aparece una chiquita que llora a los gritos. Gritos de furia, pienso. Al mismo tiempo la niña intenta cerrar la puerta de su cuarto, cosa imposible para sus fuerzas porque la madre la traba con su cuerpo. Era tal la incoherencia entre la interpretación de que su hija reclamaba su presencia y la escena filmada que, con sorpresa, digo “¡Te quiere dejar afuera!” Este comentario chocó con la certeza de que su hija no soportaba separarse de ella, funcionó como una interpretación que permitió abordar, por un lado, su enorme dificultad de soltar a su tan deseada hija y, por otro, el desfallecimiento del deseo hacia su pareja luego del nacimiento de la niña. Del lado de la hija podemos suponer la angustia por la dificultad de la madre de permitir la intervención del padre. Los escándalos nocturnos operaban como un intento de separación; de hecho lograba que en la madre surgiera el deseo de expulsarla, lo cual no es lo mismo que permitir la distancia creada por la metáfora paterna. Junto a este movimiento de diferenciación coexistía la alienación al deseo materno en el rechazo explícito de la niña a toda intervención del padre, cuando era esperable que a esa edad ya hubiera empezado un giro que diera cabida al amor hacia el padre junto con el acotamiento al poder materno. La dialéctica alienación-separación se mantiene vigente a lo largo de la vida del sujeto. Las situaciones en las que el deseo de fusión se realiza suele culminar en estados

3. El cuestionamiento actual a los padres como figuras de autoridad nos invita a repensar el movimiento de entronización de los mismos en el lugar de ideal y su posterior caída.

de intensa angustia por haber cedido en su deseo, es decir, cedido en su condición de Sujeto.

Es interesante la etimología del término *separación* ya que nos permite pensar esta dialéctica. Deriva del latín “*se parer*” que significa vestirse y protegerse. Está asociado con el significado de engendrarse, producirse y también alude a engalanarse o adornarse. Esto último evoca el brillo del objeto fálico que completa al Otro materno, lugar del que el sujeto habrá de ser sustraído por la función paterna. Esta disquisición sobre lo etimológico me hace notar que la partícula reflexiva *se* enfatiza lo activo del sujeto, tanto para dejarse investir por el brillo fálico, como para producir el movimiento de salida del lugar de objeto que complace al Otro. El nacimiento del Sujeto requiere que éste se encuentre con la falta en el Otro y aparezca la pregunta: qué es él para el Otro. Se confronta así a la alteridad irreductible del Otro.

### **Una imagen vale más que mil palabras**

Las palabras de Simón el Mago ubican a la imagen como condición de existencia. Junto a la sorpresa que me despertó esta formulación apareció la afirmación hecha por Lacan de que si no tuviéramos un yo seríamos lunas. El yo se constituye en el encuentro con la imagen del semejante inserta en la matriz simbólica de la trama edípica, en el horizonte de lo imposible de articular (das Ding).

Desde un campo diferente al psicoanálisis, Didi-Huberman desarrolla una compleja teoría de la imagen tomando algunos conceptos de la teoría psicoanalítica. Sostiene una posición contraria a quienes abordan la imagen desde una perspectiva ontológica, lo que considera un error. En una conversación con el artista sevillano Pedro Romero en el año 2007, afirma que es necesario ver cómo trabaja la imagen en casos muy precisos para entender de qué se trata la imagen. Ésta no es pensada de forma aislada sino en relación y

hasta en choque con otra, lo que da lugar a una nueva imagen. El movimiento es parte de la imagen, por ello afirma que la imagen es una mariposa. Pretender percibir acabadamente las alas de la mariposa requeriría fijarla en la inmovilidad de la muerte. El aleteo de la mariposa metaforiza lo que escapa a la comprensión y toca lo real: aleteo incesante del movimiento pulsional.

En tal sentido la pérdida queda ubicada como condición necesaria para que una imagen insinúe su verdad en el breve instante de un relámpago. Dice: “cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida –aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguaje– y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia.” (Didi-Huberman, 2014, p.16) Para que una imagen pueda tocar lo real habrá de mediar una pérdida.

La muerte de Narciso seguida de la desaparición de su cuerpo hace al surgimiento de la imagen del narciso. Imagen que no satura sino, por el contrario, es capaz de evocar más de mil palabras y no agotarse en ellas. “Una imagen vale más que mil palabras”: el más, vale por lo que se resiste a ser articulado, y sin embargo, no deja de aletear.

Destello de lo efímero e ineluctable a la vez. El semejante habrá de devenir extraño en el Otro, en el horizonte de lo imposible.

### **Resumen:**

Utilizando el mito de Narciso en la versión de Ovidio, se aborda el tema del narcisismo en relación con el complejo del semejante planteado por Freud en el “Proyecto de psicología”, a fin de articular la constitución del yo-otro por identificación con lo inaprensible del Otro en su alteridad, en el horizonte de lo imposible.

Se desarrolla la temática de la imagen en relación a la fantasía, así como en su función de desgarramiento del sujeto; división que habrá de ser

asumida como una conquista. La consistencia de un sujeto sin fisura supone un exceso que produce un empobrecimiento subjetivo.

La temática de la pérdida es abordada desde distintas perspectivas: la castración del sujeto, la privación del Gran Otro encarnado por la madre, el desasimiento de la autoridad parental que tiene lugar en la producción de la novela familiar, así como la imagen misma en su función de desgarramiento.

### Descriptorios

Identificación, semejante, narcisismo, sujeto, castración.

### Bibliografía

- Agamben, G. (1995) *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Pre-textos*. Valencia, España.
- Costas Antola, A. (2014) Narciso y el narciso. Del deseo, el amor y la muerte. *Psicoanálisis*. Vol. XXXVI, 2/3, A.P.de B.A. Buenos Aires.
- Didi-Huberman, G. (2007) Cuando la imagen toca lo real. Entrevista realizada por Pedro G. Romero. Madrid.
- Freud, S. (1986) Proyecto de Psicología. (1950[1895]) *AE I*. Buenos Aires,.
- Freud, S. (1979) La novela familiar de los neuróticos (1909[1908]). *AE IX*. Buenos Aires.
- Graves, R. (1985) *Los mitos griegos*. Hyspamérica. Buenos Aires.
- Lacan, J. (2001) *Seminario 4. La Relación de objeto*. Paidós. Buenos Aires.
- Lacan, J. (2001) *Seminario 10. La angustia*. Paidós. Buenos Aires.
- Legendre, P. (1996) *El inestimable objeto de la transmisión*. Siglo XXI. México.
- Le Poulichet, S. (1996) *La obra del tiempo en psicoanálisis*. Amorrortu editores. Buenos Aires.
- Ovidio. (1995) *Metamorfosis*. Alianza Editorial. Madrid.

# Narcisismo y escisión del superyó

## *Narcissism and splitting of the superego*

---

**Héctor Cothros\***

Una de las razones que tornan dificultosa la lectura de *Introducción del Narcisismo* es que el artículo formulado contemporáneamente con la primera tópica, desborda las categorías propias de ésta. Aunque se define al narcisismo como la investidura libidinal del yo, éste aún carece de un estatuto metapsicológico definido hacia 1914; una similar conclusión es aplicable a la noción de ideal del yo, también incluida en el mismo trabajo. De hecho, *Introducción del Narcisismo* es un artículo que cabalga entre la primera y la segunda tópica.

No obstante la inclusión de la segunda tópica, también llamada teoría estructural y del segundo dualismo pulsional, el concepto de narcisismo no fue sincronizado sistemáticamente con la nueva configuración que adquiere la doctrina luego de 1920.

Este trabajo es un intento de resignificar el narcisismo desde la nueva concepción de la men-

te alumbrada tras la revolución epistemológica y clínica que advino luego de *Más allá del principio de placer* y de *El yo y el ello*. Dado que el sentido de un concepto está en el conjunto de remisiones que se desprenden y confluyen de y en él, interrogarnos por el sentido del narcisismo supone articularlo con otras nociones de la teoría. Si bien los haces de remisiones que podemos seguir son múltiples, nos detendremos especialmente en la relación del narcisismo con el superyó y con las pulsiones agresivas.

Como ya dijimos, a la segunda tópica se la denomina teoría estructural. La estructura es una colección ordenada (por funciones en el caso de la segunda tópica) y sistemática (ya que los órdenes funcionales que la componen se hallan en interacción recíproca); la estructura no es visible, es un modelo del investigador, una estrategia metodológica para producir inteligibilidad en un dominio

---

\* Psicoanalista. Asociación Psicoanalítica Argentina

determinado, la mente en nuestro caso.

La segunda tópica es un modelo del funcionamiento psíquico, pero también introduce una nueva noción de génesis. Las diversas instancias no constituyen agrupaciones ya dadas e inmodificables, por el contrario, se autogeneran permanentemente. El yo posee límites variables, contrayendo o expandiéndose su litoral, de acuerdo a su vinculación con las otras instancias. Lo mismo es válido para el superyó que no es más que un sector del yo, y aún para el ello, el cual varía sus contenidos en función de las operaciones defensivas del yo.

Si una de las fuentes de la conformación del yo es el contacto del ello con la realidad externa, se comprende que por ser tal encuentro permanente, el yo se constituye de manera constante. Si en cambio consideramos la vertiente identificatoria de la génesis yoica, obtendremos la misma conclusión. Merced a sus contactos con el ello, donde se hallan las inscripciones de los objetos edípicos, con los cuales la identificación se lleva a cabo, así como con la realidad en la cual se encuentran otros objetos con los que el yo también se identifica, el yo está permanentemente creándose y, al hacerlo, modifica y crea tanto al ello (del cual se originó y al que presta un límite sin el que este no existiría) como al superyó.

Comprobamos de esta manera que la segunda tópica introduce el concepto de génesis estructural de los componentes que la integran, diferente del concepto de génesis evolutiva. En la génesis estructural cada efecto (cada instancia y los subsistemas que la componen) es causa de la causa que la produce, en un constante devenir autopoietico.

Señalemos por último, que la segunda tópica es un modelo que hace del Complejo de Edipo el organizador primordial de su funcionamiento. No concebimos al Complejo de Edipo como una fase en el desarrollo del sujeto, sino como una condición primaria para que éste exista.

De manera implícita en la obra de Freud está siempre presente la distinción entre origen y fundamento. Invariablemente es el Edipo, el que a su vez, resignifica sus orígenes. Así, para dar cuenta del proceso de hominización, Freud recurre al mito expuesto en *Tótem y tabú* con la teoría de horda primitiva, el cual es equiparable al origen mítico del Complejo de Edipo (y, por ser mítico, acá origen y fundamento coinciden) y no a las fases precoces del desarrollo libidinal.

Sin embargo, lo antedicho no va en desmedro de las teorías acerca de los tiempos de constitución del aparato psíquico, que resultan imprescindibles para dar cuenta del funcionamiento psíquico en etapas precoces del desarrollo y permitir el acceso terapéutico a las patologías preestructurales; el enfoque estructural sólo establece que, en el psicoanálisis en sentido estricto, que se ocupa de los conflictos entre las instancias psíquicas, la segunda tópica es el modelo de elección, ya que según la concepción que se desprende de ella, los traumas precoces son resignificados desde el complejo nuclear.

Por ello, la segunda tópica señala, en términos metapsicológicos, el límite de la analizabilidad. Analizar es un intento de promover un cambio estructural desentrañando el conflicto intrapsíquico que se halla en el fundamento del padecimiento psíquico de un sujeto.

Cuando en la obra de Freud consideramos la relación entre narcisismo primario, relación de objeto y autoerotismo, no podemos tener una noción clara de la relación temporal o lógica entre estos conceptos, debido a las formulaciones contradictorias que hallamos en los escritos del mismo Freud, en los cuales encontramos todas las variaciones posibles con respecto a este tema.

Consideremos ahora el tema desde la perspectiva estructural. Freud define al narcisismo primario desde diversas perspectivas: estado fetal,



en el que existe un “narcisismo absoluto” (1926, p.124), sentimiento oceánico (1930, p.5), ello-yo indiferenciado (1938, p.147), “su Majestad el bebé” (1914, p.88), “investidura libidinal del Yo” o “complemento libidinal del egoísmo” (1914, p.72), estado “autista”. (1911, p.225) Todas estas caracterizaciones son compatibles, pues el “sentimiento oceánico” describe el estado narcisístico desde el vértice vivencial, el “ello-yo indiferenciado” lo hace desde el vértice estructural, mientras que el estado fetal lo observa desde la perspectiva evolutiva, y “la investidura libidinal del Yo” desde el punto de vista de la colocación de la catexia libidinal.

Remitámonos al esquema de la segunda tónica que Freud expone en *Nuevas lecciones de introducción al psicoanálisis*. Allí, podemos observar que hay una zona en la que el ello y el yo confluyen. (1933, p.73) Se puede pensar que en ella, el yo es totalmente obediente a las exigencias del ello; el yo carece de la fortaleza que le otorga la conformación del proceso secundario con su energía ligada. Esto es desarrollado en *El yo y el ello*, donde Freud sostiene que el yo en un comienzo carece de energía para oponerse a las investiduras del ello, pero luego, es capaz, vía identificación con el objeto, de tomar la energía que el ello le dirigía a éste. (1923, p.47)

Obsérvese que la expresión de Freud “en el comienzo” puede ser también entendida en términos de que todo acto psíquico comienza por ser inconciente. Considerando esto es posible sortear la perspectiva evolutiva y afirmar la estructural. Asimismo, es necesario advertir que, lo que se expresa en términos evolutivos en el esquema que ilustra la perspectiva estructural, es transpuesto en ubicación espacial. Estas correlaciones necesariamente tienen lugar cuando el tiempo debe ser transpuesto en espacio o, dicho de otro modo, la sucesión en sincronía.

Para este nivel de funcionamiento yoico, con

una ausencia de contrainvestiduras (el “yo débil”), tomar contacto con un objeto es ser ese objeto. Este proceso es descrito por Freud en su *Proyecto de psicología*. Afirma allí que cuando el yo en el que predominan los procesos primarios en el juzgar, percibe un objeto, tiende a reproducir los movimientos propios de ese objeto; en este trabajo Freud considera a este proceso la raíz de la imitación (1895, p.379), dejando de lado la discriminación que ulteriormente Freud realiza entre imitación e identificación (en *Psicología de las masas y análisis del yo*), en *Proyecto de psicología* no deja de mencionar que el proceso descrito es una identificación “entre noticias o investiduras Fi y de adentro”. En *Conclusiones, ideas, problemas* hallamos la siguiente observación “...’yo soy el pecho’...” Luego, sólo: “Yo lo tengo, luego no lo soy” (1938, p.301).

Se comprende fácilmente que la zona del aparato psíquico en la que nos concentramos corresponde al “yo-ello indiferenciado”. Es, a su vez, la “parte” del psiquismo en la que tienen lugar las identificaciones primarias. Este tipo de identificaciones fueron definidas por Freud como “directas, inmediatas y previas a toda carga de objeto.” (1923, p.33) En el ello-yo indiferenciado, como hemos dicho, el yo está en contacto directo con los contenidos del ello, sin necesidad de la mediación de la pérdida de objeto para identificarse con ellos. Por otra parte, este modo de vinculación es anterior (en el sentido que consignamos con respecto a la transposición de términos evolutivos en conceptos estructurales), a toda carga de objeto, si por tal entendemos la investidura estable de un objeto diferenciado del yo.

Cuando “ascendemos” en el esquema de la segunda tónica, comprobamos que el área ocupada por el yo se aleja de su vecindad con el ello. Tal como lo expresa Freud en sus *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, (1933, p.74), las diferenciaciones entre las instancias

no son “lineales” sino “difuminadas”. Es decir que el yo progresivamente comienza a funcionar de acuerdo con la lógica propia del preconciente, sin abandonar por completo los modos de operar que caracterizan al proceso primario. Esta modalidad funcional del yo corresponde al yo de placer que, al decir de *Pulsiones y destinos de pulsión*, introyecta lo placentero y proyecta lo displacentero. (1915, p.131) Es decir que el narcisismo propio del yo deviene secundario pues resulta de la identificación con un objeto faltante, tal como lo sostiene Freud en *El yo y el ello* (1923, p.47); el narcisismo primario, en cambio, afecta al ello-yo indiferenciado.

La idea de Freud de que el feto se encuentra en un estado de “narcisismo primario absoluto” requiere algunas clarificaciones. ¿Debemos entender lo fetal, tal como es mentado aquí por Freud, como un periodo concreto del desarrollo de un individuo? ¿O bien como una designación eficaz de un modo de funcionamiento psíquico? La apelación de Freud a las profantasías como un concepto fundamental de su doctrina, habla a favor de la última posibilidad considerada. Entre las profantasías Freud incluye la de vida intrauterina. Como veremos más abajo, las profantasías son una necesidad lógica de la teoría, y en su carácter de “proto”, es decir, de fundantes, carecen de una cronología específica de aparición. Entendido de este modo, lo fetal es asimilable al ello-yo indiferenciados y este sí corresponde a un narcisismo absoluto.

Si, en un abuso de lenguaje, pudiésemos expresar la vivencia que acompaña al estadio (en sentido lógico) del ello-yo indiferenciado, el “sentimiento oceánico” representa la caracterización más precisa de la misma, ya que, como consecuencia de la identificación primaria, objeto y “yo” son equivalentes. Por otra parte, la calificación de “autista” a dicho estado es una descripción del mismo, pero no desde la vivencia de

quien lo experimenta sino desde la perspectiva de un observador externo. Finalmente, “Su Majestad el bebé” constituye una caracterización del narcisismo primario y secundario pero efectuada desde la vivencia que los padres tienen del niño. En términos estructurales, corresponde a la vinculación entre el yo y el superyó, tema que desarrollaré más adelante.

El yo-ello indiferenciado se mueve en el ámbito de los contenidos del ello. Estos, en su ímpetu ascendente, movilizados por la perentoriedad que impone la pulsión, se “encuentran” con el yo, que en sus niveles más primarios, se funde con el ello.

¿Pero cuáles son estos contenidos del ello? En *El yo y el ello* hallamos una respuesta. En este artículo, Freud sostiene que el ello alberga lo heredado, “plasmaciones yoicas más antiguas” (1923, p.40), de las que el yo extrae el material para la formación del superyó; se refiere, claramente, a las vicisitudes míticas de la especie, hipotetizada en *Tótem y tabú*, a lo que se agrega lo reprimido en la historia del sujeto. En última instancia, los contenidos del ello comprenden la escena primaria, la castración, el parricidio-matricidio-fratricidio, la seducción, el incesto.

Pero estos diferentes representaciones, o conjunto de representaciones, son reducibles para Freud a las profantasías, que organiza la totalidad de las vivencias del sujeto llevándolas a un sentido que, invariablemente, es castración, escena primaria, seducción y vida intrauterina. Las profantasías son entendidas aquí en términos de un conjunto de condiciones externas impuestas (que son luego internalizadas) dadas por las situaciones mínimas en las que puede estructurarse un sujeto: deseo materno, presencia real o fantaseada en la mente de la madre de un objeto erótico y de cuya relación con aquella el sujeto necesariamente está excluido por una interdicción.

El carácter proto (Ur) de este conjunto de condiciones radica en que son organizadoras de

la totalidad de la producción fantasmáticas del sujeto ya que aún el parricidio y el incesto son consecuencia obligada de su presencia. Freud otorgó a las profantasías un modo genético de transmisión, lo cual puede ser sostenido siempre y cuando no consideremos lo genético en sentido biológico sino cultural. Todas las profantasías son solidarias entre sí, siendo la castración la que les da consistencia mutua, pues sin ella, el acceso al objeto es irrestricto, con lo cual no existiría la escena primaria y la seducción, generadora de deseo, perdería su razón de ser pues el deseo se mostraría inmediatamente cumplido.

De lo que acabamos de decir se deduce que la identificación primaria se realiza con ambos padres de la escena donde el sujeto ocupa simultáneamente todos los lugares de la misma, participando con el conjunto de sus zonas erógenas, activas sincrónicamente en el ello. De resultados de esta inclusión de la corporeidad erógena del sujeto, el yo primario es también, necesariamente, un yo-cuerpo (1923, pág. 27), a la par que se logra una integración de la propia imagen.

En *El Yo y el ello* Freud sostiene que la identificación primaria se efectúa con ambos padres, ya que estos no son discriminados aún por la diferencia de sexos. (1923, pág. 33) Debemos entender por diferencia de sexos, como antes lo hicimos a propósito de la relación de objeto, una diferencia investida como tal. En el régimen de funcionamiento del yo-ello indiferenciado, que es el proceso primario, la rápida movilización de investiduras, de la que resultan condensaciones y desplazamientos masivos, determina que la diferencia en tanto tal es rápidamente anulada ya que el protosujeto es al mismo tiempo, todos los personajes de la escena. La ausencia de contradicción propia del proceso primario es una precondición de ello.

A medida que el yo se organiza progresivamente de acuerdo con el régimen del proceso

secundario y se conforma el yo de placer, con el correlato del pasaje del narcisismo primario al secundario, dada la mayor discriminación con el objeto, las fantasías primordiales atraviesan una tramitación que las deforma cada vez hasta alcanzar, en los umbrales del yo preconciente, su presentación oficial.

En el territorio del yo de placer tienen lugar las llamadas por Freud "fantasías mestizas" (1915, p.188), ya que tópicamente son inconscientes pero por su organización corresponden al preconciente. Estas fantasías, desde la perspectiva que nos concierne en este trabajo, corresponden al narcisismo secundario dado el mayor cociente de diferencia entre el yo y los objetos de investidura. En ellas, también interviene el superyó, cuya acción se expresa en el masoquismo que conlleva amplias renunciaciones genitales, adquiriendo el Edipo una manifestación paragenital, en la cual el incesto es expresado mediante la introyección anal u oral, a la vez que se produce la expulsión, por esas mismas vías, del objeto displaciente (castrador).

Tal vez, la fantasía que mejor expresa las aspiraciones narcisísticas del yo de placer, y que quizás constituya el fundamento de las restantes fantasías desiderativas, sea la que describe Freud en el caso del *Hombre de los lobos*. En ella, el sujeto se halla en el interior de la madre y allí recibe el pene paterno (1918, pág. 93). Incesto (bajo la forma de reinfetación), satisfacción del Edipo invertido (recepción del pene del padre), falicización de la madre (por la equivalencia niño-falo), y evitación de la escena primaria (ya que es el niño quien es penetrado por el padre), hallan satisfacción, si bien en un modo no genital; en esta recusación de lo genital, que implica la disolución de todo sistema de diferencias, ya que ano y boca, tienen los niños y los adultos, las mujeres y los hombres. Esta fantasía representa el intento de lograr la más rotunda neutralización del carácter traumático que conlleva la fantasía de castración.

Las profantasías que describe Freud son todas escenas traumáticas excepto la de vida intrauterina. La lógica que preside la articulación entre ellas es que la confrontación del narcisismo primario con la castración, seducción, y escena primaria es traumática por el elevado monto de energía no ligada que conlleva el pasaje del “reposo psíquico” (1911, p.224) a la emergencia del deseo y la castración.

El narcisismo secundario es una suerte de transacción entre el primario y el complejo de Edipo, representado por las profantasías. El yo-placer, por funcionar de acuerdo con el proceso primario (si bien, según vimos, un proceso primario ya modificado parcialmente por el secundario), sólo conoce las categorías de placer-displacer y de omnipotencia-impotencia. El reconocimiento del objeto (siempre edípico) conlleva la constatación de la impotencia del sujeto, con lo que la omnipotencia es proyectada en el objeto.

El estado en que el sujeto era todo lo placentero es reemplazado por otro en el que se atribuye al objeto la capacidad de otorgar la totalidad del placer disponible: “ahora, tu eres todo, pero basta que me ames para que, fundiéndome contigo, recupere mi omnipotencia.” Estos movimientos de pérdida y recuperación son impulsados por el deseo, el cual, expresándose en una escena, intenta cumplirse configurando la fantasía fundamental que ya detallamos, lo cual logra disfrazadamente por la acción de las defensas.

El potencial traumático propio de las profantasías es contrarrestado por las defensas del yo. Este se enriquece gracias a las identificaciones primarias y secundarias que le permiten obtener parte de la energía del ello. El narcisismo desempeña, de este modo, un papel crucial en la elaboración de los traumas primordiales, intentando someterlos al principio del placer mediante la profusión de fantasías que se conforman ante la frustración del deseo.

Como ya destacamos, todo acto psíquico inconciente, eminentemente las fantasías, es necesariamente narcisístico en tanto el yo inconciente, que interviene en la configuración de las mismas, funciona de acuerdo con la lógica del yo de placer. Esta aseveración posee un corolario clínico. En parte de la literatura psicoanalítica actual se diferencia, discriminándolo de las neurosis, una entidad nosológica llamada “personalidades narcisísticas”, o “trastorno narcisístico de la personalidad”.

De acuerdo con lo que se desprende del modelo de funcionamiento psíquico expresado por la segunda tópica, el trastorno narcisístico corresponde a una regresión tópica del yo que, como consecuencia de ello, y de una versión defensiva del complejo de Edipo en términos paragenitales, por lo general orales, adquiere una presentación no genital y, a menudo, bipersonal, efecto esto último de los procesos de condensación activados regresivamente. No se trata, por consiguiente de una patología preedípica sino de un modo regresivo de procesar los traumas fundantes. Idénticas consideraciones se sostienen en el caso de las así llamadas “personalidades borderline” a las que más convendría denominar neurosis graves o de borde, puesto que se ubican en los límites de la neurosis.

Siguiendo las concepciones que aporta Freud luego de 1920, es posible colegir que el modelo de funcionamiento psíquico que de ellas se desprende es el de la neurosis traumática. Podemos alcanzar esta conclusión si tomamos en cuenta que, en el gráfico de la segunda tópica que Freud incluye tanto en *El yo y el ello* como en las *Nuevas lecciones*, el ello ocupa la mayor superficie del psiquismo, por lo que somos “vividios” (1923, p.25) por él, y que esta instancia se halla, además, poblada de contenidos traumáticos como son las profantasías.

En *Moisés y la religión monoteísta*, Freud

desarrolla la metapsicología del trauma que se corresponde con el nuevo modelo de la mente inaugurado en *El Yo y el ello*: todo síntoma, incluidas las peculiaridades caracteriales, tienen su fundamento en un trauma, en última instancia, en las fantasías originarias; el trauma genera una fijación, que se exterioriza como compulsión de repetición que da origen a dos tipos de fenómenos, unos positivos, por la tendencia a la actualización del trauma, y otros negativos, por las defensas que el yo interpone a tal actualización. (1938, pag. 72) Siendo esta defensa inconciente, cabe asignar al yo de placer la elaboración de los traumas, deformándolos y simbolizándolos, con la constitución de fantasías.

La elaboración de los traumas fundantes recorre un abanico en uno de cuyos polos se halla la fantasía (eventualmente llevada al acto) y, en el polo opuesto, la ligadura a través de la palabra. Todas las estructuras psíquicas, tales como el desarrollo del yo y el superyó, son producto de la elaboración de las profantasías. Este proceso, como afirmamos más arriba, es autopoietico: el producto es a su vez productor de aquello que lo produce. No podemos, en consecuencia, describir una secuencia en los acontecimientos. Es esto, lo que distingue al pensamiento estructural del evolutivo, pero es también en ello en lo que radica su eficacia clínica. Todas las descripciones que hacemos deben intentar verse ocurriendo simultáneamente y auto sosteniéndose

Las elaboraciones fantasmáticas que son un paso en la tramitación de los traumas primordiales, inevitablemente exhiben un coeficiente de narcisismo ya que, el yo de placer que las elabora, es inconciente y por lo tanto, se rige por el proceso primario que impone condensaciones y desplazamientos, lo que lleva a la fusión de representaciones del sujeto y del objeto a la vez que, por la ausencia de todo índice de realidad, campea en ellas la omnipotencia.

Una primera función del narcisismo es, por consiguiente, la traumatólisis.

La totalidad de los procesos que hasta ahora hemos descrito se despliegan en un contexto intersubjetivo. Recordemos las palabras de Freud en el comienzo de *Psicología de las masas y análisis del yo*, donde dice que toda psicología individual es a la vez psicología social, ya que no se puede prescindir de los vínculos de un individuo con otros que pueden ocupar, para el sujeto, el lugar de modelo, de auxiliar, de objeto sexual o de rival. (1921, p.67)

El contexto en el que tiene lugar el despliegue del complejo de Edipo del niño es el complejo de Edipo de los padres. Estos desarrollan hacia el hijo múltiples transferencias que lo identifican en una determinada posición. Podemos llamar a este tipo de identificación, según un término acuñado por N. Marucco (1986), "identificación primaria pasiva" ya que el niño no se identifica "con..." sino que es identificado "por...".

Es posible clasificar este cúmulo de identificaciones en dos grupos: aquellas que ubican al niño en el lugar de un objeto discriminado, y aquellas otras que ubican al niño como una parte no discriminada del objeto transferido. El objeto transferido puede ser tanto un personaje significativo de la historia parental, como una "parte" del propio yo o del superyó de los padres, o bien, una combinación de ambos. De cualquier modo, son estas transferencias la que ubican al hijo en un lugar preciso en el inconciente de cada uno de los progenitores.

En *Introducción a Psychoanalyse der Krieg-neurosen*, Freud sostiene que una de las razones por las que se puede desarrollar una neurosis de guerra, es el conflicto en el que se encuentra un sujeto desgarrado entre las incitaciones de un "yo de guerra" y un "yo de paz". El "yo de guerra" exhorta a cometer actos que el "yo de paz"

desaprueba, entre ellos y en primer lugar, podemos imaginarnos, el asesinato. (1919, p.207) Atendiendo al carácter axiológico de ambas tendencias, creo que es más ajustado referirnos a un superyó de guerra y un superyó de paz.

Lo que nos interesa en este artículo es rescatar la posibilidad de que coexistan en el psiquismo dos sistemas de valoración disímiles los cuales pueden, llegado el caso, ser fuente de conflicto. Freud en *Moisés y la religión monoteísta* sostiene que, con motivo de la limitación del matriarcado por el patriarcado, se compensa a las madres relegadas transformándolas en diosas. (1938, p.80) Tal endiosamiento supone entronizarla en un lugar superyoico.

¿Cuál es la ofensa infligida a la madre que exige una reparación? Tal vez hallemos la respuesta a esta pregunta en *El tabú de la virginidad*. En este texto Freud analiza un ritual, presente en ciertas tribus, en el cual la desfloración de una joven próxima a casarse es efectuada por diferentes personajes de su comunidad, ya sea un chamán, o bien aún por varios hombres, entre los cuales no se cuenta su futuro esposo. El sentido de este ritual, según Freud, es que mediante él se protege a quién será el marido de la joven del odio que esta desarrollará ante quien, desvirgándola, la confronta con su fantasía de estar castrada. (1918, p.189 y ss.) Si articulamos esta conclusión con lo que afirma Freud en *Moisés y la religión monoteísta* acerca del pasaje del matriarcado al patriarcado, nos es posible colegir que la ofensa por la que nos interrogábamos sólo puede consistir en la separación del hijo de la madre, separación que esta atribuye a una alianza del niño y su padre.

Desde la perspectiva que seguimos en este trabajo, matriarcado y patriarcado, no son dos etapas sucesivas, sino dos posiciones que simultáneamente el sujeto ocupa durante la elaboración del complejo de Edipo. Cuando nos referimos al matriarcado no estamos mentando a la madre

como representante de esta tendencia. Esta denominación connota las figuras de la omnipotencia del complejo de Edipo: el protopadre y la madre fálica.

La relación de objeto que estas dos figuras establecen con el hijo es similar: el arrasamiento de la subjetividad en ciernes de este; sólo se diferencian por el medio con el que alcanzan este fin: el protopadre a través de la aniquilación (castración) y la madre fálica por la reinfetación.

Tanto una como el otro, establecen con el hijo un vínculo en el cual el niño no es reconocido como un objeto discriminado, sino como una pieza más en el entramado defensivo de los padres, que, en última instancia, pugna por la abolición de la castración. Para el protopadre el hijo es un rival que puede destituirlo de su omnipotencia y para la madre fálica el hijo es quién puede separarse, y así castrarla.

Según dijimos, los padres colocan al hijo al mismo tiempo en dos lugares: como objeto diferenciado, potencialmente un centro independiente de deseos, por un lado, y como parte de su sistema defensivo, por el otro.

Correlativamente, podemos distinguir dos estructuras superyoicas: el superyó vinculado con la prohibición del incesto y favorecedor de la inserción del niño en la cultura, y un superyó constituido por el protopadre y/o la madre fálica que a través del hijo intentan negar la castración. Es lícito, entonces, postular una escisión del superyó, de la cual la escisión del yo es una de sus consecuencias.

El superyó que responde al designio sometedor de los padres con respecto al hijo es de máxima importancia para el análisis del narcisismo. Bajo su imperativo, el sujeto sometido masoquísticamente a esta instancia, ataca la diferencia de sexos y todo intento de simbolización. La simbolización, o mejor dicho, su condición, el principio de realidad, como Freud destacó en *La negación*, supone la

pérdida del objeto. (1925, p.256) Ello implica, para el protopadre, su asesinato, y para la madre fálica, la castración (equiparada a la muerte).

En el apéndice de *Psicología de las masas y análisis del yo* Freud destaca que el primer individuo, es decir, quién se separa de la masa, necesariamente fue el poeta, ya que logró concretar el parricidio por vía de la creación de un mito (1921, pag. 129), vale decir simbólicamente y no actuándolo. Ambas figuras de la omnipotencia no se desenvuelven en el ámbito simbólico, de modo tal que no existe diferencia alguna entre un parricidio/matricidio simbólico y uno real.

La sujeción a estas figuras implica para el sujeto la asunción triunfante sobre la relación de objeto y sobre la angustia de castración o los afectos depresivos vinculados a las pérdidas.

El modo de constitución del superyó "clásico" está dado por identificaciones con el objeto perdido y con el rival, tal como Freud lo destaca en *El Yo y el ello*. En cambio, el superyó que acabamos de describir se constituye por identificaciones con el perseguidor. Los afectos propios de la relación del superyó con el yo son la angustia, la culpa y la vergüenza, mientras que los que se desarrollan ante la tensión con el superyó escindido se despliegan en el espectro que cubre desde la culpa persecutoria hasta el pánico. Esta distinción es, sin embargo, relativa ya que la distinción entre ambas estructuras superyoicas reposa en la discriminación de sus objetivos respectivos.

Destacamos anteriormente que, el narcisismo, tiene la máxima significación en la elaboración de los traumas originarios, porque el yo de placer conforma la primera forma de ligadura, con la formación de fantasías. La existencia de ligaduras es la condición del establecimiento del principio de placer. El narcisismo opera aquí al servicio de Eros, es un narcisismo de vida.

La acción del superyó paralelo al superyó clásicamente descrito obedece al narcisismo irrestricto

de las figuras de la omnipotencia y por parte del hijo supone el sometimiento masoquístico a ellas. La omnipotencia que exhibe el yo así sometido, el ataque a toda forma de vinculación libidinal, particularmente la que lo une a los padres y a los padres entre sí nos permite referirnos, más que a una posición narcisística, a un masoquismo idealizado que niega la dimensión autodestructiva de la sumisión.

Extremando los términos, le cabe a esta posición del yo, que se adapta a las descripciones habituales de los rasgos de carácter narcisista, tales como la autofilia, la pedantería, la rivalidad envidiosa, la vivencia de superioridad, la explotación del otro, etc, la denominación de narcisismo de muerte. El masoquismo idealizado es la base de la manía, con su clásica triada de triunfo, omnipotencia y desprecio. Ángel Garma describió agudamente este dinamismo en su trabajo *Reacciones maníacas: alegría masoquista del yo por el triunfo mediante engaños del superyó*. (1966, p.70)

Los padres, ubicados en la posición de protopadre o de madre fálica, incluyen al hijo en sus sistemas defensivos contra la escena primaria-castración-seducción operante en el psiquismo de ellos. El hijo retenido en el lugar del falo, a la vez que dota a la madre de un pene, impide que el niño forme una alianza con el padre (la defloración de la madre), que exime a aquella de la escena primaria.

La misma escisión que observamos en el hijo la hallamos, como es obvio en los padres. En el caso del padre ubicado en la posición del protopadre, el hijo varón supone una amenaza de castración al colocarlo en el lugar del rival, así como el acercamiento libidinal a la madre implica el trauma de la escena primaria; se trata, pues, de someter al hijo, feminizándolo. En el caso de la niña, para la madre fálica el desprendimiento de la hija acarrea su castración, como sucede con el hijo varón, a la par que la ligazón libidinal de la niña

con el padre trae como consecuencia la reviviscencia de la escena primaria. El peligro que para el protopadre trae aparejado la liberación de la hija de la sumisión a él es la presencia de un tercero con la amenaza de castración y la activación de la fantasía de escena primaria.

La importancia de este sector escindido del superyó es mucho mayor en las perversiones y en la psicosis, donde halla su mayor expresión, que en las neurosis, en las que la extensión de la escisión es menor ya que en ellas el yo restante logra controlarla con contrainvestiduras eficaces. Sin embargo, en situaciones en las cuales arrecian la angustia de castración y los afectos depresivos generados por duelos, el yo se entrega al sector escindido del superyó que seduce con la promesa de la liberación de toda calamidad, si bien al costo de la renuncia o la profanación de los vínculos libidinales. La superación de todo dolor psíquico se logra merced al engaño hipnótico que el superyó escindido impone, que lleva al yo a considerarse en el estado de ello-yo indiferenciado, en el que las diferencias, y su correlato, el deseo, quedan abolidas.

Proponemos que a la lista de los cuatro lugares descritos por Freud agreguemos un quinto: el objeto tanático lugar que da cuenta de los objetos filicidas (en el sentido de desconocimiento de la subjetividad del hijo) que conforman el superyó escindido.

En *Introducción del narcisismo*, Freud describe el sistema responsable del sentimiento de sí del sujeto, al modo de una estructura integrada por tres elementos: la persistencia del narcisismo originario bajo la forma de remanente de investidura del yo, la provisión libidinal recibida de los objetos y la aceptación del ideal. (1914, p.97) Los ingredientes de esta organización ora se potencian, ora se complementan, o bien se sustituyen unos a otros, de modo que la frustración de uno

de los componentes es restañada por la hiperfunción de otro(s). De acuerdo con lo que vimos, la investidura libidinal del yo, es esencial para que este cumpla sus funciones de ligadura en los diferentes niveles de simbolización, desde la formación de fantasías hasta la palabra.

La autoestima supone la investidura no del yo-función sino del yo-representación. Freud describe tres fuentes que originan al yo: el contacto con la realidad, la identificación y la representación del propio cuerpo, principalmente su superficie y sus órganos internos, y, agregaríamos, también sus características mentales.

Dado que el yo es conciente, preconciente e inconciente, las representaciones del sí mismo también lo son. El narcisismo es la investidura libidinal de las representaciones de sí mismo conscientes, preconcientes e inconcientes. Las funciones yoicas son comandadas por la representación de sí mismo, de allí la significación clínica que adquiere la autoestima. Un yo empobrecido carece de la energía necesaria para la elaboración simbolizante. La debilidad catexial responde a que las representaciones del sí mismo están investidas de energía agresiva desde el superyó; la libido disponible se emplea en la ligadura de la agresividad que amenaza destruir al propio sujeto.

En *Psicología de las masas y análisis del yo*, Freud sostiene que el protopadre mantenía sugestionados a sus hijos (1921, p.121), y que la hipnosis se produce cuando el hipnotizador ocupa el lugar del ideal del yo del sujeto (p.108), el cual ocupa, ante aquel, una posición "pasivo-masoquista" (p.121). Si el hipnotizador ejerce su poder cuando representa el ideal del yo del hipnotizado, necesariamente debemos concluir que el ideal, actuando intrapsíquicamente, mantiene al yo bajo hipnosis.

Sin embargo, la mención que hace Freud del protopadre nos obliga a hacer recaer la actividad hipnotizante en la relación del superyó escindido



con el yo. Esta conclusión se refuerza cuando consideramos que el yo idealiza masoquícticamente a su perseguidor para enmascarar su acción deletérea. De la misma manera que un hipnotizado cumple una orden otorgada por el hipnotizador y luego, si así le fue mandado, olvida que lo que hizo fue realizado bajo el influjo de otro sujeto, el yo sumiso ante el superyó escindido actúa y reprime el recuerdo de que sus actos fueron resultado de su sometimiento.

Como dijimos las representaciones de sí se hallan estratificadas; de este modo, en el caso que analizamos recién, defensivamente el yo puede ubicar en los estratos superficiales del yo, representaciones de sí mismo investidas libidinalmente para encubrir otras, inconscientes, catectizadas primordialmente por energía agresiva, expresión del sometimiento masoquista.

Incluso, es el yo, hipnotizado por el superyó escindido, quien se figura que derroca al superyó, lo cual lleva a que superficialmente se contemple a sí mismo como omnipotente, representaciones de sí que defensivamente encubren el masoquismo latente. El sujeto se ve entonces a sí mismo como "Su Majestad el bebé".

Cuando Freud, en *Introducción del narcisismo* se refiere a esa figura, aclara que "incidentalmente con ello se relaciona la negación de la sexualidad infantil", según destaca Garma en su trabajo *La escotomización del superyó en la teoría freudiana del narcisismo* (1976, p.642)

En la manía, se producen, tras una máscara de liberación, intensas renunciaciones sexuales, así como también desbordes agresivos, ya que el sujeto vira rápidamente a una posición paranoica, resultado de la proyección en otro sujeto de su propio saber acerca del engaño que supone su elación; se trata de castigar a otro del mismo modo que el superyó lo hace con él cuando intenta rebelarse contra la autoridad de su amo.

Recordemos lo que sostiene Freud en *El ma-*

*lestar en la cultura* con respecto a la agresividad: la rivalidad con un objeto se toma como excusa para el ejercicio ilimitado de la violencia contra él. (1930, p.108) Las fantasías parricidas más violentas se vinculan no con el conflicto edípico, sino con la participación de los objetos superyoicos escindidos que instigan al asesinato del padre para asegurar el reinado del protopadre o de la madre fálica.

Hemos distinguido padre de protopadre. ¿En qué radica su diferencia? No podemos detenernos en este tema que nos llevaría a revisar la teoría freudiana de la constitución del superyó.

Baste recordar que para Freud el superyó tiene la estructura de una transacción ya que las identificaciones que lo conforman son formaciones de compromiso tal como implícitamente está dicho en *El yo y el ello*.

El superyó es una formación que elabora el niño para sortear el conflicto entre sus deseos incestuosos, su hostilidad dirigida contra sus padres y la admiración y el amor que siente por ellos. Las identificaciones constitutivas del superyó permiten resolver estos conflictos entre mociones mutuamente incompatibles, si bien al precio de cierto masoquismo y dependencia. De resultas de ello, al sujeto se le abre el ámbito de la cultura como un espacio en el cual, a través de objetos sustitutivos y de la sublimación logra, mal que bien, ampliar sus posibilidades elaborativas del conflicto nuclear.

El superyó, nos dice Freud, condensa los valores de una raza, de una clase social, de una nación. Es decir que, al introyectar a sus padres, el niño incorpora también las transacciones que innumerables generaciones lograron para elaborar el complejo de Edipo, el cual, según ya dijimos, no es sino el nombre de la articulación de los traumas fundantes.

El padre es, pues, aquella figura que transmite al niño la forma propia de una determinada cultura

de simbolizar las profantasías. Esta característica del padre esta presente en todos los lugares psíquicos que ocupa (salvo el de objeto tanático): existe un modo culturalmente establecido de ser ideal, de ser rival, de ser objeto sexual y de ser ayudante.

Como las categorías que rigen el pensamiento infantil en su tránsito edípico son las de la omnipotencia, la obediencia a las prohibiciones y exhortaciones del superyó conservan esa característica, aunque el acatamiento de las mismas conduce al sujeto a la cultura.

Sin embargo, el rol del padre sólo es posible cuando es capaz de autodesidealizarse, es decir, la idealización del padre (el "gran hombre" que menciona Freud en *Moisés y la religión monoteísta*) que preside el modo de pensamiento del niño edípico, no es modificable por una decisión de éste y mientras ello no se dé, queda impedido el acceso a la cultura ya que existe un objeto, el padre, que se ubica en el lugar del amo del sentido.

Sólo hay verdadero lenguaje cuando el padre es capaz de transmitir al hijo que aquello que formula no responde a su capricho, sino que es impuesto por una entidad que lo engloba a él mismo, la cultura. De contragolpe, esta operación afecta a las prohibiciones que el padre impuso (fundamentalmente, la prohibición del incesto) las cuales ya no son caprichosas, sino constricciones que el mismo padre acata. (Castoriadis, 1989, p.233)

En *Tótem y tabú* Freud realiza una periodización de las etapas de evolución espiritual de la humanidad, la cual habría atravesado sucesivamente tres fases: animista, religiosa y científica. (1913, p.81) La primera coincide con el narcisismo irrestricto, la segunda con el Complejo de Edipo. La fase científica es la que se relaciona íntimamente con lo que estamos intentando dilucidar.

Por ciencia debe entenderse un discurso en el cual no hay amo del sentido: cualquiera puede realizar una aseveración que sólo valdrá si es posible fundamentarla. Con ello, se inaugura la

posibilidad del cuestionamiento sin límite y la capacidad de formación de un número indeterminado de metáforas acerca de la realidad y del propio sujeto.

Al efectuar su desentronización el padre habilita al lenguaje en sentido estricto; es esta una de las formas que adquiere el objeto auxiliar, ejercida por el padre en este caso, la cual genera, en el aparato psíquico del hijo, identificaciones que no son superyoicas.

El infaltable déficit elaborativo de las figuras parentales con respecto a su propio Edipo se halla en la raíz de las escisiones en la estructura del superyó. El superyó escindido expresa el propio sometimiento de los padres a sus propios objetos filicidas, que repiten luego con sus hijos, con los que, latentemente, se identifican, y con los que despliegan, por consiguiente, más que una elección narcisística, una elección masoquística de objeto.

Finalmente, ambas formaciones superyoicas, tienen incidencia, si bien de manera variable, en la miríada de transacciones psíquicas con las que está urdida la trama psíquica.

## Resumen

El trabajo es un intento de elaborar la teoría del narcisismo en el marco de la segunda tópica, considerada por el autor como el modelo más abarcativo del funcionamiento de la mente. Se realizan consideraciones acerca de este modelo, analizándolo desde una perspectiva estructural.

Se diferencia un narcisismo trófico, vinculado a la elaboración de traumas y al sostén de un nivel de investidura del yo-función y del yo-representación (sí mismo) necesario para cumplir la acción específica, así como para contrarrestar el sadismo del superyó, de un narcisismo tanático, relacionado con una escisión del superyó. Éste, a diferencia del superyó descrito por Freud, es el residuo de la falta inevitable de elaboración del complejo de Edipo de los padres, y alberga inmodificadas, las

figuras del protopadre y de la madre fálica.

Cada una de estas estructuras posee sus propios valores y desencadena afectos que le son característicos. Ambas formaciones superyoicas intervienen, de manera variable, en todas las formaciones de compromiso.

## Descriptores

Narcisismo, superyó, escisión, protofantasías.

## Bibliografía:

- Castoriadis, C. (1989): *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets editores.
- Freud, S. (1895): *Proyecto de psicología*. A.E. Vol. I
- (1911): *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico*. A.E. Vol. XII
- (1913): *Tótem y tabú*. A.E. Vol. XIII
- (1914): *Introducción del narcisismo*. A.E. Vol. XIV
- (1915): *Pulsiones y destinos de pulsión*. A.E. Vol. XIV
- (1915): *Lo inconciente*. A.E. Vol. XIV
- (1917): *El tabú de la virginidad*. A.E. Vol. XI
- (1918): *De la historia de una neurosis infantil*. A.E. Vol. XVII
- (1918): *Introducción a Psychoanalyse der Kriegsneurosen*. A.E. Vol. XVII
- (1921): *Psicología de las masas y análisis del yo*. A.E. Vol. XVIII
- (1923): *El yo y el ello*. A.E. Vol. XIX
- (1925): *La negación*. A.E. Vol. XI
- (1926): *Inhibición, síntoma y angustia*. A.E. Vol. XX
- (1930): *El malestar en la cultura*. A.E. Vol. XXI
- (1932): *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*. A.E. Vol. XXII
- (1938): *Moisés y la religión monoteísta*. A.E. Vol. XXIII
- (1938): *Esquema del psicoanálisis*. A.E. Vol. XXIII
- (1938): *Conclusiones, ideas, problemas*. A.E. Vol. XXIII
- Garma A. y E (1966): *Reacciones maniacas: alegría masoquista del yo por el triunfo mediante engaños del superyó*. En A. Rasovsky y D. Liberman (compils). *Psicoanálisis de la manía y la psicopatía*. Buenos Aires: Paidós
- (1976): *La escotomización del sometimiento al superyó en la teoría de Freud del narcisismo*. Revista de psicoanálisis t. XXXIV num 4.
- Marucco, N. (1986): Seminario dictado en la Asociación Psicoanalítica Argentina

# Narcisismos terminables e interminables. Una mirada desde los vínculos y el ataque al vincular

*Narcisism terminable and interminable. From the point of view of links and attacks on linking*

**Clara Nemas\***

En el conjunto de las teorías psicoanalíticas, el pensamiento de Melanie Klein suele considerarse el paradigma de las relaciones objetales tempranas, como ella misma afirma enfáticamente en su artículo *Los orígenes de la Transferencia* (1952). Sin embargo lecturas cuidadosas de su obra muestran oscilaciones entre los conceptos de narcisismo primario y relaciones primitivas de objeto. Estas dos concepciones, narcisismo y relaciones objetales tempranas, se presentan como dos articuladores esenciales de muchas, si no todas las teorías psicoanalíticas a lo largo del tiempo, dividiendo las aguas entre ellas.

Mucho se ha escrito a partir del pesimismo inicial de Freud en cuanto a la posibilidad de tratar psicoanalíticamente las neurosis narcisistas. Herbert Rosenfeld, en su conocido artículo sobre *La Psicopatología del Narcisismo* (1964) propone que las condiciones clínicamente observables que semejan las descripciones de Freud sobre el narcisismo primario, son de hecho relaciones de objeto primitivas, intentando así zanjar una discusión que considera originada en confusiones conceptuales.

La teoría kleiniana, con su énfasis en relaciones objetales inconscientes, es una teoría de presencias en la cual las experiencias más primitivas son responsables de profundas fantasías inconscientes, representadas por relaciones con objetos y objetos parciales. Como ya dijimos, al final de

su obra Melanie Klein consideraba que las relaciones objetales existían desde un comienzo –ubicaba al pecho materno y a la madre como primer objeto– y la totalidad de su teoría conforma una descripción de las formas y los motivos por los cuales estas relaciones de objeto se encastraban en un mundo de fantasías activo desde los primeros momentos de la vida.

Estos conceptos son retomados por Bion; sus conceptualizaciones acerca de los vínculos, la función vincular que conecta a los seres humanos y sus vicisitudes, es una de las más importantes contribuciones de Bion a nuestra manera de pensar, comprender y trabajar con nuestros pacientes y con nosotros mismos. Concomitantemente, plantea problemas que son difíciles de resolver en el dispositivo analítico, no muy distintos de los creados por la introducción del concepto de envidia de Melanie Klein, del cual se desarrolla y también diferencia.

En este trabajo sostengo que las relaciones de objeto tempranas son narcisistas en un sentido defensivo. El hecho de que seamos tan dependientes de nuestros objetos y, a la vez, estemos solos, despierta todo tipo de forcejeos en nuestras relaciones a lo largo de la vida. En el principio de nuestra vida nos vemos obligados a lidiar con nuestra propia agresión y nuestro enojo respecto de nuestra propia fragilidad y dependencia. El

\* Psicoanalista. APdeBA

bebé quiere tener el pecho, y el fracaso de ese objetivo, que básicamente implica el reconocimiento de la existencia separada de la madre, provoca sentimientos de furia, frustración y violencia, que pueden incluso llegar a sobrepasar a la buena experiencia de nutrición una vez que el pecho se vuelve disponible. La complejidad en la interacción entre el amor y la hostilidad, también presente desde el principio de los tiempos, abre el campo para el reconocimiento del daño hacia el objeto amado, y el deseo de reparar.

El trabajo exigido a la cría humana es enfrentar una realidad que debe ser aceptada, la de nuestra separación, nuestra dependencia de objetos que no controlamos y la de nuestra relación con figuras parentales independientes. La identificación proyectiva, con todos sus matices y complejidades, tiene en su base la intención de empañar la dolorosa separación entre el self y el objeto.

Ron Britton ha propuesto un original concepto clínico para referirse a un tipo de obstáculo en las relaciones de objeto que denominó “atopía psíquica” o “alergia a la alteridad”. Lo describe como un tipo de sistema auto-inmune mental, es decir, una intolerancia a la percepción de que somos absolutamente dependientes de un objeto sobre el que tenemos poco o ningún control. La ilusión narcisista de unidad con el objeto es normal y necesaria durante un tiempo del desarrollo del bebé; no sólo protege la vida mental de una ansiedad que de otro modo sería abrumadora sino que es también una condición para el vínculo libidinal con el objeto. Deviene patológica cuando toda una vida y un carácter se construyen alrededor de mantener la fantasía –delirante– de que el objeto y el self son uno.

En los inicios de sus trabajos sobre la psicosis, Bion extendió el concepto kleiniano de identificación proyectiva para considerarlo una forma de comunicación entre el bebé y la madre. Bion remarcó la importancia de las funciones vinculares entre las mentes como la base del desarrollo

humano y consideraba que una experiencia emocional no puede ser concebida en forma aislada de una relación.

Dentro de este campo, Bion propone la función *reverie* materna como un misterioso –no siempre presente– estado emocional que subyace e ilumina las relaciones objetales y el nacimiento de la psiquis desde el principio de la vida. Esta función describe, en los mejores casos, una capacidad natural de la mente de la madre que le permite aceptar, alojar y transformar la comunicación primitiva y no verbal del bebé a elementos Alfa capaces de pensar pensamientos y sentir sentimientos. El resultado más importante de este proceso es la introyección de esta capacidad mental por parte del bebé, y no la introyección del pecho como prototipo del objeto primario. Esta capacidad maternal introyectada promueve la –incipiente– capacidad del bebé de tolerar sus propias cualidades psíquicas; en otras palabras, nos permite ser capaces de ser dueños de nuestros propios estados emocionales sin –demasiada– negación o proyección.

La propuesta de Bion ha ayudado a entender que el pensamiento consiste en hacer vínculos y que los mismos –y la K/knowledge (o conocimiento) es su contribución más original– son emocionales en su origen y comienzan incluso en estadios pre-verbales como percepciones concretas de nuestra relación con otros, tanto en el mundo interno como externo. Los ataques al vincular son ataques al pensamiento del significado de nuestra forma de relacionarnos.

Cuando Hanna Arendt escribió sobre el juicio a Eichmann en Jerusalem, la falta de humanidad de aquel, se le presentó como una falta en la capacidad de pensamiento. Nuestra capacidad de pensamiento y de tolerar la separación y diferenciación, así como la existencia del mundo inconsciente, deben ser reconocidos como capaces de atacar los vínculos –emocionales– más básicos que hacen posible la comprensión. (Steuerman, 2000)

## En nuestros consultorios

El énfasis de Bion en el funcionamiento mental puede ser entendido como extensiones de las funciones vinculantes de la mente humana así como de sus dificultades y disturbios. (Bianchedi, 1997)

Aquello que configura un encuentro emocional trasciende a los objetos involucrados y se refiere a lo que sucede entre ellos. Como resultado, teniendo en cuenta la transferencia y contratransferencia, la identificación proyectiva, la capacidad de *reverie* y la contención de las emociones proyectadas para transformarlas en experiencias comunicables, los analistas nos vemos fuertemente involucrados con las profundidades de nuestras mentes cuando entramos en contacto emocional con nuestros pacientes.

La descripción de Bion ha abierto nuevos territorios en nuestro trabajo clínico. Si bien inicialmente Bion se refirió a pacientes esquizofrénicos, pueden encontrarse representaciones en el análisis de pacientes de todos los grados de alteraciones: personalidades esquizoides, superficialidad, rasgos narcisísticos de personalidad, y muchos otros pacientes que pueblan nuestros consultorios en estos tiempos.

Mis ideas provienen de mi experiencia clínica con pacientes que presentan desórdenes narcisísticos de la personalidad en los cuales la herramienta conceptual de ataques al vincular puede ayudar a comprender las dificultades que se confrontan en el desarrollo del tratamiento y afectar fuertemente la contratransferencia.

## Viñeta clínica

Me gustaría reflexionar en torno al material clínico de una paciente que estuvo en tratamiento conmigo hace veinte años, durante cinco años, y que ha vuelto recientemente a consultarme. Durante nuestros primeros encuentros no estaba todavía familiarizada con las ideas de Bion, pero mirando hacia atrás creo que sus problemas con la 'relacionalidad' (relatedness) pueden entenderse

como manifestaciones de sus ataques al vincular. Su dificultad para tolerar y sostener vínculos se expresaban no sólo en su aislamiento sino también en la relación con su propio cuerpo, al cual sometía a todo tipo de manipulaciones para cambiar su apariencia.

Ana vino a verme por primera vez cuando tenía treinta años; una mujer joven de alta estatura, atractiva y de apariencia sofisticada quien a pesar de su altura lucía tacos muy altos, que le daban la apariencia de alguien que miraba el mundo desde arriba. La forma en que llevaba sus muy costosos abrigos evocaba en mí la imagen de los Dioses del Olimpo en sus carruajes envueltos de nubes. Estaba –en sus propias palabras– muy deprimida y vacía, y en su primera entrevista no paró de llorar silenciosamente mientras hablaba, sin hacer ningún esfuerzo por secarse las lágrimas, como si no se percatara de que corrían todo a lo largo de su cara y cuello. Sus días transcurrían en desplazarse de un lado a otro en su auto, sin quedarse mucho tiempo en ningún lado, o haciendo zapping en forma similar frente al televisor. Había abandonado la universidad y había hecho algunos intentos con trabajos que no le habían durado.

Ana es la mayor de tres hermanos, pero afirma que siempre se sintió como única hija. Acorde con esto, nunca sintió celos de su hermano y hermana, aunque se le dijo que había intentado asfixiar a su hermana con una almohada y que había intentado tirar de la cuna a su hermano menor. A pesar de que estas historias parecían contradecir sus declaraciones previas, no eran reconocidas por ella como expresión de sus celos.

Los padres de Ana se divorciaron cuando ella tenía once años, ambos volvieron a contraer matrimonio y vivían en el exterior del país la mayor parte del tiempo; los niños fueron criados por los abuelos maternos.

Durante su adolescencia, Ana estuvo extremadamente preocupada por su aspecto: se veía a sí

misma fea y gorda. La madre era considerada una belleza excepcional, y parecía confirmar los temores de Ana respecto de su propia apariencia puesto que apoyaba y hasta estimulaba a su hija a someterse a múltiples cirugías plásticas. Ana nunca estuvo convencida de que las cirugías plásticas se hubieran llevado a cabo; sospechaba que *le habían hecho trampa* y nunca podía reconocer ningún cambio una vez que había atravesado por ellas.

Ana tuvo una crisis en su adolescencia tardía. En medio de una estadía en un exclusivo colegio en Europa, viajó con su abuela a Oriente, en donde sintió que había causado una fuerte conmoción entre los hombres quienes se habían ofrecido a comprarla. Entró en un estado de euforia y colapsó en su retorno al colegio, donde empezó a tomar laxantes y diuréticos y tuvo un severo episodio de bulimia por lo cual tuvo que retornar a su casa.

Ana era una compradora compulsiva y se veía obligada a recurrir a maniobras muy complicadas para deshacerse de la ropa que ya no usaba. Nunca gustaba de la ropa que había adquirido y tan pronto como la compraba la llevaba a reformar.

### **La atmósfera emocional en las sesiones**

El grado de pesimismo, desesperanza y devastación que Ana traía a las sesiones me llevó a tener que rescatarme a mí misma de quedar atrapada en la apocalíptica visión de mundo de la paciente.

El mundo que ella describía, una prolongación de su mundo interno, estaba poblado de objetos incapaces de dar importancia a nada, egoístas y desesperados a la vez. Para poder sostener mi trabajo en el análisis debía recurrir a mis propios objetos internos esperanzadores y pacientes, para que me ayudaran a continuar un proyecto con ella en términos de años. En otros momentos me veía agobiada por sentimientos de futilidad frente a las actuaciones de Ana, la rigidez de rasgos de

personalidad relacionados con la superficialidad y la incapacidad de desarrollar relaciones íntimas que no estuvieran contaminadas por estrategias oportunistas.

Resultaba interesante preguntarse cuáles eran los recursos internos de Ana que permitían que se estableciera y sobreviviera –aunque distorsionada– alguna suerte de relación. Tenía la fantasía recurrente de enfermarse de cáncer y no seguir el tratamiento, o de suicidarse en algún lugar remoto en donde nadie pudiera encontrarla.

A continuación voy a presentar tres sueños, de distintos períodos de su tratamiento.

### **Saqueo y destete**

“Me vi a mi misma comprando mucha ropa con mi madre; ya teníamos dos bolsas llenas. De pronto era el fin del mundo o el fin de la humanidad. Tenía que escapar de un departamento llevando conmigo a una perra negra y a una yegua negra. Frenética, intentaba meter ropa en una bolsa y buscaba con desesperación un abrigo que no podía encontrar. Cuando salía me daba cuenta de que estaba en el piso dieciocho, mucho más alto de lo que había pensado. La gente se pisoteaba entre sí.”

El análisis de este sueño nos permitió traer a la luz dos situaciones que pesaban mucho en su primer año de análisis: la compra compulsiva de ropa y la cirugía estética mamaria. Ana pasaba horas discutiendo con su única amiga acerca de qué modelo era la más bella y a cuál les gustaría parecerse. Esto venía acompañado de detalladas medidas de cintura y pecho. Cualquier variación en las medidas venía acompañada de variaciones acorde en el estado mental de ambas amigas. En determinado momento ambas amigas decidieron someterse a cirugías mamarias en más de una ocasión, dado que no se sentían conformes con el tamaño obtenido. Este proceder era irreductible y sólo podía ser sujeto a la reflexión una vez que hubiera acontecido.

A la vez, y relacionado con el material con el que estábamos trabajando, sus compras compulsivas empezaron a aparecer en las sesiones, algo que se había mantenido en secreto del análisis hasta ahora. Fue posible relacionar esta compulsión con los ataques bulímicos del pasado.

La compulsión a comprar ropa, el viejo episodio bulímico, el sueño y la inevitabilidad de la cirugía estética se relacionaban en ese momento con las dificultades del destete que parecían haber tenido cualidades traumáticas para el mundo interno de Ana. Las compras parecían relacionarse con un saqueo al pecho, conservar toda la ropa para sí en dos bolsos/pechos matados por el ataque voraz. En forma tal de evadir la dependencia, responde siendo ella misma dos pechos enormes, pero los pechos son artificiales, no producen alimento auténtico, dejándola una y otra vez con una sensación de hambre y de vacío.

El círculo vicioso en el que resulta puede entenderse por la descripción de Bion de *splitting* forzado (1962), una solución inesperada por parte del bebé con el objeto de no morir: relacionarse con un pecho que sólo proporciona nutrición física pero sin amor ni comprensión.

En su momento, mis preocupaciones se centraban en cómo sería esta paciente capaz de establecerse en una relación analítica y tolerar la dependencia en el pecho analítico. No era consciente de la intolerancia que Ana sentía respecto del vínculo que ambas podíamos desarrollar. Mirando hacia atrás, creo que la prevaleciente superficialidad y el *acting out* eran expresiones de sus intentos aniquilar los brotes de un vínculo que podía empezar a establecerse entre ella y yo, con el riesgo de que resultara en una relación fructífera entre ambas que no se originara sólo en su propio proceder. En este sentido, creo que la forma en que manipulaba su cuerpo era el resultado de negar su origen en las relaciones sexuales de sus padres, para convertirlo en algo de su propia creación.

### Distintos tipos de 'marcas'

"Íbamos con mi madre, mi abuela y mi hermana en Nueva York. Estábamos en la peluquería, o un vestuario o un baño, no está claro. Entraban dos mujeres vestidas de enfermeras, tomaban a unas mujeres que estaban distraídas, y les planchaban la cara con una plancha dejando una marca. Era algo que producía un dolor insoportable. Se lo hacían a mi hermana pero parecía soportarlo; sólo se la veía perpleja. Yo lograba escapar porque iba de un lugar a otro, entraba y salía, y aunque sabía lo que estaba pasando, no decía ni una palabra. Aunque sabía en lo que andaban, igual no decía nada."

Ana asoció este sueño con la yerra de ganado, que no entiende lo que le pasa y es impotente cuando es marcado. Otras asociaciones llevaron al mundo de las marcas de moda, a las que Ana estaba sometida. A veces compraba cosas que no le gustaban, pero la marca era una garantía de pertenencia a la elite que la vestía, y de que no se volvería una marginada. Colapsaba y hasta era capaz de abandonar un lugar si sospechaba que alguien estaba criticando su apariencia. Solía usar ropa en la cual la marca era bien visible.

El trabajo del sueño nos llevó a una configuración más compleja, a la que denominé *gente marcada*. El modo de comunicarse de Ana consistía en un estilo de identificación proyectiva que tenía la forma de derrame desesperado. Sentía que la gente con la que entraba en contacto permanecía marcada. Yo podía comprender este modo de comunicación y explorar sus consecuencias a través de mi experiencia contra-transferencial. Como ejemplo de esta situación, un tema que aparecía con relativa frecuencia era el temor de haber quedado embarazada y tener que atravesar un aborto. Esto incluía una demanda de que la refiriera a un médico que se lo realizara con la velada amenaza de que, si ella encontraba uno por sí misma,



se vería expuesta a peligros y moriría. En el momento comprendí que de esta manera yo quedaría marcada por su depresión. En una de las sesiones se dejó olvidados sus anteojos negros en el sillón del consultorio, lo que me recordó a los animales negros de su primer sueño, representantes de los pechos muertos.

Estos eran ataques al vínculo entre ella y yo que estaba tomando forma en el análisis, amenazando con cuestionar su omnipotencia. Tan pronto como algo creativo aparecía en la sesión, incluso cuando fueran sus propios sueños, Ana intenta involucrarme en la destrucción del vínculo creativo entre las dos, puesto que éste podía resultar en el desarrollo de la capacidad de pensar sobre sí misma y de adueñarse de sus experiencias emocionales sin proyección automática. Los lazos eran mal interpretados por este aspecto de su personalidad como la yerra del ganado; una sumisión a un poder tiránico, un terrible y perseguidor personaje interno al que Bion llamó superyó destructor del self. Ana quiere que me asocie con quien realiza el aborto poniéndome en la manga del ganado, una situación sin salida de la que algo marcada.

### **En una encrucijada: entre la banda adolescente y el cuarteto de cuerdas**

“Estaba en mi cuarto, en la cama. Escucho el ruido de una cerradura, como si alguien estuviera tratando de abrir por la fuerza la puerta de entrada. Antes de eso, alguien había hecho sonar el intercomunicador; escucho muchas voces a la vez, no logro entender el nombre. Me acerco a la puerta y escucho a un grupo de chicos y chicas subir y bajar del ascensor, charlando. Van a entrar a mi departamento. Tienen entre doce y trece años de edad y de pronto me doy cuenta de que van a apoderarse de mi casa. Tengo miedo de que me vean y corro a las escaleras, frenética. Le digo al portero lo que pasó y me dice que mientras estuve afuera

alquiló mi departamento y que lo lamenta. Trata de besarme pero me escapo, quiero que llame a la policía. Vuelvo al departamento pero ahora es una terraza, no un departamento, en la cual hay una fiesta. Vuelvo a bajar a la calle y veo al perro de mi madre. Está solo; sé que mi madre se ha ido a Europa y me doy cuenta de que se lo ha olvidado. Pienso qué hacer y decido ir a lo de mi abuela, aunque sea muy lejos.”

Voy a referirme a la sesión del día anterior, a la cual considero como el contrapunto de este sueño.

En el momento del sueño Ana estaba concurrendo a la Universidad, en la que cursa una carrera sobre arte. La semana anterior habían visitado un museo donde vio adolescentes dibujando, dado que el museo era a la vez una Escuela de Arte. Dijo que había sido hermoso ver a esos chicos. El día anterior al sueño habían recibido en su clase la visita de un cuarteto de cuerdas con intérpretes del Teatro Colón. Habían hablado de la importancia del director de orquesta, pero ella no puede encontrar la palabra director en la sesión y dice ‘maestro’ en su lugar. También se sintió conmovida. Se invitó a los alumnos a tomar la batuta y fue posible ver cómo algo que parecía sencillo –dirigir la orquesta– era en realidad muy difícil de lograr. Interpreto que pareciera estar valorando la conducción de este análisis como algo que ahora puede ver como creativo, como el cuadro/sueño de su mente que podemos ver juntas en sesión.

En sesiones recientes, Ana había estado revisando sus ideas acerca de la severa e implacable imagen que tenía de su padre, y podíamos relacionar a éstas con la transferencia. Le interpreté que si el análisis estaba basado en mi severidad y su sumisión a mis propios intereses, sería difícil para ella concebir cómo continuar sin esas características que parecían haber sustentado el vínculo entre ella y yo.

Tomando al sueño y el material de sesiones

recientes, hay una interesante encrucijada en este punto más avanzado del tratamiento en lo que concierne a una elección entre dos modelos, uno relacionado con defensas maníacas y otro vacilantemente depresivo. Por un lado hay reconocimiento de la creatividad del padre; el conductor de orquesta, con la batuta que puede representar el encuadre y la interpretación, una tarea difícil reconocida como tal que tiene que respetar los ritmos de crecimiento en oposición a la toma por asalto del cuerpo de la madre, como en el sueño. Por otro lado, un padre-portero corrupto que realiza alianzas con la banda narcisista puberal que invade la mente-terracea para organizar una fiesta maníaca en la cual los aspectos infantiles de la mente son abandonados y olvidados.

### Y veinte años después...

Ana vino a verme unos meses después de que hubieran pasado veinte años de terminados su tratamiento de cinco años conmigo. ¿Había sido demasiado optimista respecto de sus posibilidades de elección en su desarrollo?

Está en sus cincuenta ahora, con la cara alterada por la cirugía plástica, desesperada por la caída de su pelo, que parece ser su queja predominante pero que no es observable para cualquiera. Ha estado deprimida desde la muerte de su abuela, hace más de cinco años. Había cuidado de su abuela, de quien estaba apegada –de una forma muy ambivalente– y lo había hecho con devoción. Ha estado conviviendo con un hombre por casi veinte años y también ha cuidado de él cuando estuvo enfermo hace un tiempo. Vive en un departamento que ha sido minuciosamente decorado pero no se siente cómoda en él. La cocina es impecable; nunca cocinaría en ella y obtiene su comida en casa de su madre o en restaurantes. Su pereza y pasividad son llamativas y remiten a las descripciones que hace Meltzer de los habitantes del claustro, en identificación proyectiva en la mente/pecho de la madre. Cualquier pequeña dificultad

doméstica es interpretada inmediatamente como una tragedia, todo viento es un huracán.

Es interesante que haya vuelto a verme después de tantos años; es difícil saber por qué se ha decidido por este camino. De forma manifiesta pretende que la ayude a recuperar su melena, porque siente que ha perdido una importante parte de su atractivo. Le han dicho que su pérdida de pelo está relacionada con la ansiedad y el estrés, por lo que sería razonable esperar que el análisis ayudase en este aspecto. Se impacienta cada vez que intento entender –o quizás infundir– algún sentido a su pérdida de cabello.

Ahora se siente horrorizada por los cambios que ‘infringió’ a su apariencia por medio de cirugías estéticas y otras intervenciones cosméticas. En realidad su rostro cambia de una forma impresionante dependiendo de su estado mental, y cuando sonríe puede resultar encantadora, pero se ve a sí misma como un ‘monstruo’. Pienso que la monstruosidad deriva del hecho de haber atacado el coito parental de forma tal de poder satisfacer una fantasía de auto-gestación. Es difícil para ella aceptar el amor de una pareja, dado que quiere ser amada por su belleza, sin tolerar el amor que proviene del objeto. En última instancia envidia la capacidad y la libertad del objeto para amarla.

La atmósfera de las sesiones ha cambiado notablemente; no hay rastros de la vieja pseudo-colaboración y sus demandas de ayuda son más manifiestas, así como sus quejas por no recibirla. Al pasar, dice que le dijo a su madre que yo era una muy buena analista pero que ella no podía aceptar ayuda. En otros momentos dice que es demasiado tarde para que ella pueda cambiar, pero que necesita venir a las sesiones para hablar de su ansiedad de una forma en la que no lo puede hacer en ningún otro lado.

Es manifiesta la turbulencia emocional de este nuevo encuentro, fluctuando entre sentimientos de futilidad sólo contrapuestos por el interés (K) y respuestas emocionales que esta paciente evoca

en mí. Lleva una vida empobrecida y no está para nada claro si el análisis podría haberla ayudado a desarrollarse de otras maneras. Como otros pacientes narcisistas que llegan a la mediana edad, el duelo que debe enfrentar la confrontan con lo que siente es un déficit de herramientas para poder atravesarlo.

### Entre el pesimismo y el realismo

Es interesante notar que tanto *Envidia y gratitud* (1957) como *Análisis terminable e interminable* (1937) fueron escritos por Klein y Freud en el final de sus vidas y sus trabajos. Ambos maestros se refieren a los factores que pueden influenciar en forma negativa el resultado del análisis. Ambos creen que existe una roca viva que actúa como resistencia al análisis, ya sea que la misma provenga del narcisismo, la compulsión a la repetición, el *splitting* patológico o la envidia. Esto explicaría la baja eficacia de algunos análisis en producir cambios estructurales en las personalidades. Por otro lado, en su libro Klein mantiene la esperanza de que la temprana y sistemática interpretación de la envidia y sus derivados pueda ser efectiva. Sin embargo, también sabemos que los intentos de interpretar a la envidia en forma directa o inocente rara vez son efectivos.

Por otro lado, muy tempranamente en su obra Bion describió la parte psicótica de la personalidad con el sutil mecanismo de ataques al vincular y de las funciones vinculantes junto con la perspectiva reversible, las transformaciones en alucinosis y otros fenómenos. La investigación de Bion en los procesos de pensamiento ha sido capaz de esclarecer dos procesos de funcionamiento mental que revelan la complejidad de la estructura psíquica y que se extienden desde el polo neurótico al psicótico. Hablar de una personalidad psicótica, borderline o estructuras narcisistas no implica un diagnóstico de psicosis.

Para Bion, el resultado final de la personalidad

va a depender de la mezcla, la interacción y la predominancia del aspecto neurótico o del psicótico. El resultado final de este des/balance será lo que determine la capacidad de cambio y crecimiento psíquico.

### En otra clave. Algunas reflexiones finales.

Se ha dicho que hoy en día disfrutamos de mayor libertad individual que nunca antes, y sin embargo nuestra intimidad es mucho más susceptible a la influencia del poder y del mercado. Lo que antaño fueron experiencias en la soledad de la esfera privada se han materializado y convertido en materia de debate público o son exhibidas a través de las redes sociales, los *reality shows*, los libros biográficos o la pornografía.

Parece que ha habido un desplazamiento de la introspección y el cuidado de la intimidad, a la hiper-conectividad carente de ataduras personales. Las últimas décadas han visto una proliferación mediática y de canales artísticos que 'exhiben intimidad', lo que sugiere una transformación de la subjetividades y apunta a nuevas formas de vida y de ser en el mundo. ¿Cuál es el lugar de los vínculos emocionales en nuestra sociedad y cómo afecta esto a nuestro trabajo clínico? ¿Podemos considerar las formas de ser contemporáneas como malentendidos, formas de atacar a las relaciones íntimas, o como nuevas manifestaciones de las interacciones humanas?

Más y más, nuestros consultorios se ven tomados por pacientes narcisistas o fronterizos que acuden a nosotros con sentimientos conscientes o inconscientes de soledad, vacío, vacuidad o defensas que les juegan en contra. La prevalencia de la sensualidad por sobre la emocionalidad, la adicción a las drogas o relaciones simbióticas, las enfermedades psicosomáticas y sentimientos de inautenticidad, desilusiones o dificultades para sostener relaciones significativas conforman

rasgos o características habituales en nuestros pacientes en análisis.

¿Qué clase de vínculos hay presentes en estas personas? ¿Las dificultades que presentan están relacionadas con algún tipo de ataque a las funciones vinculantes significativas y creativas o es que hay una carencia en su capacidad de relacionarse derivada de otros mecanismos? Creo que estas son algunas de las preguntas que nos desafían en nuestra práctica clínica actual.

## Resumen

La autora sostiene que las relaciones de objeto tempranas son narcisistas en un sentido defensivo. El hecho de que seamos tan dependientes de nuestros objetos y, a la vez, estemos solos, despierta todo tipo de forcejeo en nuestras relaciones a lo largo de la vida.

El trabajo exigido a la cría humana es enfrentar una realidad que debe ser aceptada, la de nuestra separación, nuestra dependencia de objetos que no controlamos y la de nuestra relación con figuras parentales independientes.

La ilusión narcisista de unidad con el objeto es normal y necesaria durante un tiempo del desarrollo del bebé; no sólo protege la vida mental de una ansiedad que de otro modo sería abrumadora sino que es también una condición para el vínculo libidinal con el objeto. Deviene patológica cuando toda una vida y un carácter se construyen alrededor de mantener la fantasía –delirante– de que el objeto y el *self* son uno.

Desde la experiencia clínica con pacientes que presentan desórdenes narcisísticos de la personalidad la autora propone que la herramienta conceptual de ataques al vincular puede ayudar a comprender las dificultades que se confrontan en el desarrollo del tratamiento y afectan fuertemente la contratransferencia.

## Descriptor

Vínculo; ataques al vincular; narcisismo, relaciones narcisistas de objeto.

## Bibliografía:

- Bianchedi, E.T. (1997) From objects to links: discovering relatedness. [De objetos a vínculos: descubriendo la 'relacionalidad'] *Journal of Melanie Klein and object relations*, T.15 Nro.2
- Bion, W. (1995) Ataques al vincular. En: *Volviendo a pensar*, Editorial HORM.
- (1962) *Aprendiendo de la experiencia*. Paidós.
- (1963) Haciendo lo mejor posible un mal trabajo. En *Seminarios clínicos y cuatro textos*. Paidós.
- Etchegoyen, R. et al (1985) De la interpretación de la envidia. *Revista de psicoanálisis* 40:1019-41.
- (1991) *Los fundamentos de la técnica psicoanalítica*. Amorrortu editores.
- Etchegoyen, R. y Nemas, C. (2003) Salieri's Dilemma: A counterpoint between envy and appreciation [El dilema de Salieri: Un contrapunto entre la envidia y la apreciación]. *Int. J. Psicoanal.*; 84: 45-58, 2003.
- Freud, S. (1937) *Analysis Terminable and Interminable* SE Vol XXIII
- Klein, M. (1957) Envidia y gratitud. En: *Envidia y gratitud y otros trabajos - Obras completas de Melanie Klein, Volumen 3*. Paidós.
- (1952) The origins of Transference – Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963 – The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis 1980
- Meltzer, D. (1978) The Kleinian Development Part III [El desarrollo kleiniano, Parte III] Clunie Press.
- (1992) *The Claustrium An Investigation of Claustrophobic Phenomena*
- Spillius, Elizabeth. (2007) *Encounters with Melanie Klein – The New Library of Psychoanalysis*.
- Steuerman, E. (2000) *The bounds of reason [Los lazos de la razón]* Routledge London.

# Narciso y Good-mundo

*Narcissus and Good-world*<sup>1</sup>

---

**Emilio Roca\***

*“...calla, calla, criatura –dijo la Duquesa  
—Todo tiene una moraleja, sólo falta saber encontrarla.”*

*“...pues claro que sí –asintió la Duquesa, que parecía  
estar dispuesta a estar en todo de acuerdo con Alicia  
—Cuanto más haya de lo mío, menos habrá de lo tuyo.”*

Lewis Carroll. Alicia en el país de las maravillas

*“El discurso capitalista es locamente astuto (...) marcha sobre ruedas.  
No puede ir mejor, pero precisamente, va demasiado rápido.  
Se consume, se consume tan bien como se consume”*

Jaques Lacan. Conferencia en la Universidad de Milán, mayo de 1972, inédito

Narciso,

Hijo del río Céfesio, era un bellissimo joven, de quien se enamoró perdidamente la ninfa Eco, que al verse rechazada, se consumió de dolor, hasta quedar de ella tan solo la voz. Narciso fue castigado por su dureza de corazón por Afrodita, que le hizo enamorarse de sí mismo. Un día que se acercó para beber de la fuente Rammusia y observó su propia imagen reflejada en la superficie del agua, al intentar abrazarla; Narciso cayó al agua y se ahogó. Su nombre fue perpetuado en forma de flor que es símbolo de la belleza carente de sentimientos. (Enciclopedia completa de la mitología, p. 338)

El mito de Narciso sirve de inspiración a Freud para explicar un estadio del desarrollo psíquico, etapa necesaria para la conformación del yo, que a su vez puede tornarse patológica, tanto si de ella no se puede salir, como si a ella se regresa a título de fijación. Narcisismo es la designación que elige el maestro vienes, para nominar tanto el estadio evolutivo, como su configuración psicopatológica.

No son pocas las dificultades que encuentra Freud para abordar el tema, al que considera un nuevo acto psíquico, consistente en investir libidinalmente al yo. Recordemos que al momento de esta construcción conceptual, la oposición

---

1. Nota del editor: El autor hace un juego de palabras en relación a la obra de H. Hesse Narciso y Goldmundo.

\* Psicoanalista. Asociación Psicoanalítica de Córdoba.

pulsional estaba marcada por la dualidad, pulsiones de autoconservación versus pulsiones sexuales, siendo la libido la expresión de estas últimas. De ahí la necesidad de deslindar la cuestión de interés o intereses del yo ligadas al egoísmo, de libido en el yo asociada al narcisismo. El egoísmo como la expresión de los instintos de autoconservación, emerge como excluyente del otro u otros en tanto privilegia por sobre todas las cosas lo individual.

Por el contrario, el narcisismo, en su dimensión de estadio evolutivo, en tanto implica las pulsiones sexuales, nos hace tener en cuenta que “la sexualidad es, en efecto, la única función del organismo vivo que rebasa al individuo y procura su enlace con la especie” (Freud, p. 376) y agrega “Es innegable que no siempre su ejercicio trae al individuo la misma ventaja que otras operaciones, más bien al precio de un placer inusualmente elevado, le depara peligros que amenazan su vida y con bastante frecuencia se la cobran”.

Pero esta división habrá de durar hasta 1920, donde con la inclusión de la pulsión de muerte en *Más allá del principio del placer*, la nueva dualidad, pulsiones de vida, pulsiones de muerte, hará que en los primeros queden unidos sexualidad y autoconservación. Esta unificación implicará que el narcisismo sea el complemento libidinoso del egoísmo, y a los efectos de orientarme hacia donde me dirijo, me permitiré recordar que el egoísmo se ubica en oposición al altruismo.

Recaló en altruismo por lo que en nosotros puede traer resonancias a cuestiones que aluden a lo social, a prácticas que pueden, tomando estas referencias, incluir teorías, doctrinas, formas de pensamiento, etc..., que supuestamente se encaminen, se dirijan a beneficiar a otro u otros, a una colectividad, y en una escala mayor a la humanidad toda.

La oposición egoísmo versus altruismo, cobrará en Freud un mayor desarrollo cuando años después en *El malestar en la cultura* (1930 [1929]),

intenta una definición de cultura como “La suma de operaciones que distancian nuestras vidas de la de nuestros antepasados animales”, atribuyéndole por finalidad “la protección del ser humano frente a la naturaleza y la regulación de los vínculos recíprocos entre los hombres” (Freud, p. 88).

“De faltar ese intento, tales vínculos quedarían sometidos a la arbitrariedad del individuo, vale decir, el de mayor fuerza física lo resolvería en el sentido de sus intereses y mociones pulsionales...” (Freud, p. 92).

Como vemos la idea freudiana sostiene que, para constituir una sociedad, era condición indispensable la existencia de factores que operaran en el orden de un freno a la libre descarga pulsional. Para este fin, la configuración de un ideal (ideal del yo), próximo al concepto de altruismo era condición necesaria.

Los efectos residuales de la revolución francesa, aún se hacían sentir aportando los valores de libertad, igualdad y fraternidad, quedando a cargo de la justicia “La seguridad de que el orden jurídico no se quebrantaría” (Freud, 1930, p. 94)

Pongamos en contraste aquellas consideraciones ineludibles, con la situación a la que asistimos en la actualidad; sin mayores esfuerzos de pensamiento, la referencia a la naturaleza de la cual en aquel entonces debíamos defendernos, hoy demanda medidas urgentes de protección en tanto se encuentra amenazada por la voracidad del hombre que no escatima esfuerzos para incrementar su explotación, a riesgo de convertirse en un verdadero páramo.

En cuanto a la “regulación de los vínculos” entre los seres humanos, hoy a pesar del desarrollo de instancias multinacionales (ONU, OEA, etc.), conformadas con la finalidad de regular las relaciones entre las naciones, y por inclusión entre los habitantes de los mismos, es decir, como entidades encargadas de preservar que un “orden jurídico no se quebrantaré”, hoy se muestran

absolutamente desbordados, sometidos a los intereses detentados por las naciones más poderosas en desmedro del resto (es decir sus ciudadanos). La igualdad claramente falta a su cita. La nueva situación universal desregula, segrega y excluye. Estamos hablando de un nuevo modelo que se designa con distintas nominaciones: neoliberalismo, capitalismo, sociedad de mercado. Tres figuras diferentes, un solo Dios verdadero.

Hablando de Dios, voy a darle la palabra al teólogo brasileño Leonardo Boff, quien aporta elementos que ayudan a esclarecer los alcances de estas nominaciones. En el periódico: Hoy día Córdoba, los días 28 y 29 de abril de 2015, bajo el título "La cultura capitalista" (primera y segunda parte); en un intento por historizar, asume que "...para realizar su propósito principal de acumular riqueza de forma ilimitada, el capitalismo agilizó todas las fuerzas productivas disponibles. Pero, desde el principio tuvo como consecuencia un alto costo, una perversa desigualdad social".

A pesar de estas demostradas consecuencias, persiste como sistema dominante "en todo el globo, bajo el nombre de macroeconomía neoliberal de mercado". Entiende que dicha permanencia y persistencia "reside en la cultura del capital" que representa "un modo de vivir, de producir, de consumir, de relacionarse con la naturaleza y con los seres humanos, constituyendo un sistema que consigue reproducirse continuamente, poco importa en qué cultura venga a instalarse", con una engañosa promesa de felicidad "se apropia de todo el tiempo de vida del ser humano, no dejando espacio a la gratuidad, a la convivencia fraternal entre las personas y con la naturaleza, al amor, a la solidaridad y al simple vivir como alegría de vivir". Cualquier semejanza con un "más allá del principio del placer" freudiano o con el "goce" lacaniano, es pura casualidad.

El sostenimiento en el tiempo de la "cultura del capital" lo explica: "...sin mayores mediaciones

diría, porque ella realiza una de las dimensiones esenciales de la existencia humana, aunque la elabora de forma distorsionada: la necesidad de autoafirmarse, de reforzar su yo, de lo contrario no subsiste y es absorbido por los otros o desaparece..."; "Pero, difumina e incluso niega el otro aspecto, igualmente natural, el de la integración del yo y del individuo en un todo, en la especie, de lo cual es un representante" (Boff, ¿Lector de Freud?).

Persistiendo en dar la palabra a otros referentes que abordan la cuestión de las nuevas modalidades de la cultura, doy lugar a *Alicia en el país de las maravillas*: "La partida había llegado a tal punto de confusión que era imposible saber cuándo le tocaba jugar y cuando no". Ariel Dorfman en una entrevista publicada en el suplemento "Radar" del diario Página 12, del domingo 12 de julio de 2015, toma esta cita como referencia para intentar dar cuenta de la situación actual del mundo bajo el imperio del capitalismo. Parafraseando a Carroll, titula su presentación "Alicia en el país de las consignas". Hace hincapié en la ruptura de los lazos sociales, señalando como valor prevalente en esta cultura, lo económico y si tensamos la cuerda, anticipando el carácter de pseudo discurso que representa al capitalismo:

¿No había gastado yo, junto a tantos luminosos compañeros, innumerables horas fervientemente "pintando de rojo las rosas blancas? ¿No le habíamos exclamado una y otra vez a los que querían sentarse a nuestra mesa ¡No hay sitio! ¡No hay sitio!", cuando había de hecho "un montón de sitio"? y no nos es familiar la siguiente escena: "... los jugadores, jugaban todos a su vez sin esperar su turno, discutiendo sin cesar y disputándose.

Volviendo a la oposición narcisismo/ altruismo, podemos aproximar la situación mundial ejemplificando en la brevísima incursión por *Alicia en el país de las maravillas*. El predominio

del narcisismo, con su correspondiente fragmentación de los lazos sociales, en beneficio del sosten de la economía de mercado, propiciando el desarrollo de la ciencia y la tecnología que, pensadas para un mayor confort, y al servicio de la comunicación, la salud, etc. prontamente demuestra, por el consumismo que produce, su capacidad de invertir la ecuación, poniendo al beneficiario en condición de soporte del funcionamiento del sistema. Sabemos que esta condición ha sido señalada como propia del capitalismo.

Lacan atribuye al capitalismo su correspondiente discurso, que incorpora al discurso del amo, o mejor dicho, toma el discurso capitalista como una versión de aquel.

Detengámonos un momento en la cuestión de los discursos acudiendo nuevamente a Lacan, quién en su Seminario XVII, *El reverso del psicoanálisis* (1969-1970), aproxima una definición de discurso como la vía mediante la cual el lenguaje interviene en lo real produciendo diferentes formas de ordenamientos en él. Resume dichos discursos a cuatro: "Del amo", "De la histérica", "Universitario" y "Del analista". Años después incorpora un quinto discurso "El capitalista", ¿variante moderna del discurso del amo, con el agregado de los aportes de la ciencia puestos a su servicio?<sup>2</sup>

Siendo que por su definición los discursos son formas de establecer lazos sociales, cabe la pregunta ¿merece el "capitalista" la consideración conceptual de discurso?, si lo dejamos a los aportes ya citado de Leonardo Boff y Ariel Dorfman, podríamos decir que no, en tanto ambos subrayan con claridad el efecto de ruptura de lazos sociales que la cultura capitalista produce en la sociedad.

Si bien la semejanza al discurso del amo, la podemos encontrar en el sometimiento que el "capitalismo" produce, por la vía de su inapelable

instrumento de inducir al consumo instalando una nueva forma de cultura: el consumismo, este tiene la particularidad de ser sometimiento a "cosas", no a personas. No son para nada menores las diferencias con el lazo establecido entre amo y esclavo. Tengamos en cuenta en primer lugar que si bien estas "cosas", son resultantes de la intervención del hombre, en particular por los imparables avances de la ciencia que multiplica al infinito la producción de cosas. Estas, "las cosas", no tardan en adquirir una absoluta autonomía, pasando a operar por sí mismas como causa de sometimiento, con la engañosa promesa de una felicidad plena. Cabe preguntarse aquí ¿Cómo podría el ser humano liberarse de esta esclavitud, teniendo en cuenta que la misma se presenta disfrazada de ser vehículo de liberación e independencia?

Dany-Robert Dufour en *El arte de reducir cabezas*, "sobre la nueva servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total" (Dufour, 2007, p. 35), nos dice "el hombre es una sustancia cuya existencia no depende de sí mismo sino de otro ser.". Las ontologías, múltiples, constituidas para dilucidar esta cuestión, propusieron muchos nombres posibles para ese ser: la naturaleza, las ideas, Dios, la razón o...el Ser, y agrega:

Es, efectivamente, la falta (parcial) del Otro lo que me permite a mí, sujeto pequeño, presentar mi demanda y también pedir una explicación ¿Por qué? ¿Con que derecho? Si el Otro fuera pleno, todo se deslizaría y yo no podría preguntar nada. Por tanto solo soy sujeto del Otro, si puedo pedirle una rendición de cuentas. En resumen, soy sujeto del Otro en la medida que pueda oponerle alguna resistencia. (Dufour, 2007, p. 41)

¿Qué preguntas tiene el sujeto para formularle a las cosas? ¿Qué respuesta esperar de ellas, en su

2. Lacan, J. "Conferencia en la Universidad de Milán" – 12 de mayo de 1972 (inédito)



condición de sin falta? Resulta aquí interesante preguntarnos sobre cuál o qué condiciones, podrían ser factor de instalación de esa necesaria resistencia.

Collette Soler en *La querrela de los diagnósticos*, nos dice que “la utilización de los medios usados por el discurso capitalista, en nuestro caso sería para, aprovechando su fuerza y poder, usarlos para instalar la resistencia; es decir una verdadera lucha en rescate de la subjetividad en riesgo de extinción...” y subraya: “El capitalismo y su oferta obstaculizan la posibilidad de verificar la inconsistencia del Otro.” (Soler, p 14)

Siguiendo con Soler, en su texto *¿Qué se espera del psicoanálisis y de los psicoanalistas?* afirma: “La cultura capitalista abona en sostener al Otro en tanto consistente” y agrega “Narciso, por no tener otra causa –y utilizó la palabra a propósito– y otro interés que sí mismo. Es la definición” (Soler, p 34). En este mismo texto en el capítulo titulado El anticapitalismo del acto analítico, nos recuerda que Freud sostuvo siempre la relación entre los síntomas y el “estado de la civilización”.

A título de ejemplo acude a una vieja afirmación freudiana donde “conectaba los síntomas a la buena educación y decía que un sujeto que tuviera una buena educación, con una transmisión de valores y de ideales poseía mayor propensión a producir síntomas” (Soler, p 205). Así Freud nos decía que “una joven de baja condición social tenía menos probabilidades de tener síntomas que una chica de clase alta educada con los valores de una familia burguesa tradicional.”

Cabe formularse si esta ecuación se mantiene en la actualidad, dado que como vemos, la cultura capitalista y su discurso no hacen barrera a lo pulsional, por el contrario, empujan a un goce irrestricto por la vía del consumismo en sus distintas acepciones. En este sentido podemos pensar que los hijos de familias de recursos económicos más

bajos encuentran el límite en esa misma condición social.

Volviendo un instante a la cultura consumista vale la ocasión para destacar que la idea de “consumo” es la misma aplicada para designar la utilización de diferentes “drogas”, que las convenciones internacionales coinciden en designar ilegales; prohibidas. A la lucha contra ellos se destinan espacios, esfuerzos, políticas, no hay discrepancias en considerarlas un verdadero “flagelo”. El crecimiento del narcotráfico es exponencial. Lo que parece olvidado, es que esto forma parte de las manifestaciones de la cultura capitalista, que responde exactamente a la misma lógica.

Asistimos a un nuevo modelo identitario por el cual pasamos a ser lo que tenemos, estos distintos teneres, aportados caprichosamente por una sociedad consumista, de la cual no se vislumbra ni remotamente en el horizonte, vestigios de sufrir alguna mutación, al contrario, todo indica que tiene asegurada su indestructibilidad.

Lo que prevalece en esta posmodernidad está dado por una renuncia a sostener criterios de pensamiento con un anclaje lógico, discurrendo así en los máximos desvaríos y fluctuaciones cuya consecuencia más notoria es la producción de un fanatismo vaciado conceptualmente que divide manifiestamente a la sociedad, aunque latentemente subyace la unificación en la renuncia a pensar, a contar con una argumentación que dificulte ese vale todo, adecuado a las puras conveniencias del momento, con decires y desdecires sin asumir contradicción alguna. Cualquier coincidencia con gran cantidad de nuestros políticos, es pura casualidad! ¿Queremos algo más parecido al mundo de Alicia?

La falta de anclaje permite un vale todo. Verdadera locura difundir una información desinformante, con la sola intención de obtener beneficios, generalmente económicos, o para destituir a

otros sectores con pensamientos políticos o sociales diferentes a fin de liquidarlos en su existencia. Tengamos en cuenta que con esta modalidad no hay posibilidad de establecer un debate de ideas, es decir crear un lazo, tender un puente ya que todo lo diferente está condenado a la desaparición. Narcisismo puro.

El pensamiento vehiculiza en tanto portador de diferencias, la puesta en tensión de distintas producciones intelectuales, la filosofía fue su ejemplo paradigmático a lo largo de los tiempos, hasta que llegó el psicoanálisis que al poner en juego una nueva dimensión: el inconsciente, con las metáforas freudianas del iceberg y el giro copernicano que saca al yo del centro, para ubicar en un lugar al inconsciente, lo que considera una verdadera herida narcisista.

Pero hoy todos esos aportes se encuentran amenazados con desaparecer, aplastados por la tendencia al pensamiento único, expresado en la globalización del modelo capitalista. Podríamos titular la venganza de Narciso la situación vivida por Grecia en los últimos tiempos.

Ahora la condenada es Afrodita, que debe restituírle a Narciso lo que oportunamente le quitó en aquella condena mítica, portadora de la idea de justicia distributiva, defendiendo al más pobre, representado en Eco.

Hoy se habla de épocas de inexistencia del gran Otro, como lugar de constitución de la subjetividad, la declinación de la función paterna, operando como vehículo de la castración con su consecuencia de acotamiento de goce. En esta cuestión hay aparentemente grandes acuerdos dentro del pensamiento psicoanalítico.

Por mi parte prefiero pensarlo como sustitución del gran Otro tradicional; ¿un gran Otro supremo? a cuya conformación concurren los dictámenes de la cultura y el discurso del capitalismo (pseudodiscurso). Un gran Otro que es producto al mismo tiempo que produce y sostiene

los valores promovidos por ese discurso que como dijimos no solo no produce acotamiento de goce, sino que por el contrario en su empuje a la satisfacción pulsional inmediata lo sostiene y perpetúa bajo la exigencia "GOZA".

A ese nuevo gran Otro se corresponde un nuevo sujeto, con nuevos sufrimientos, o padecimientos, o sea una nueva presentación clínica, que nos condiciona como analistas a repensar nuestra práctica, no en cuanto a los fundamentos que son los que nos permiten leer, intentar explicar sus causas.

"Divanes a la calle" versaba una propuesta que llegó a circular sin que hoy pueda precisar su origen, ya que sólo me quedó la originalidad y lo sintético y claro de la propuesta. El tema es pensar sus alcances.

Para concluir voy a dejarlos con un párrafo del escritor francés Michel Houellebecq, tomado de su libro *La posibilidad de una isla*, novela en la cual el autor figura un mundo del futuro y en algunas pinceladas cumple con lo que Freud nos enseñó al decir que los escritores se nos adelantan (a los psicoanalistas nos llevan la delantera), aquí en este caso, sobra para ejemplificar lo que he tratado de transmitir:

"El efecto beneficioso de la compañía de un perro proviene de que es posible hacerlo feliz; pide cosas tan simples, su ego es tan limitado..." "Todo esto ha desaparecido, como la serie de tareas; en realidad ya no podemos atribuirnos un objetivo. No conocemos las alegrías del ser humano; sus penas no nos perturban. Nuestras noches ya no vibran de terror o de éxtasis; sin embargo vivimos, pasamos por la vida sin alegría y sin misterio, el tiempo nos parece breve". "...pensaba que en la realidad contemporánea quedaba tan poco que observar: habíamos simplificado tanto, aligerado tanto, roto tantas barreras, destrozado tantos tabúes, tantas esperanzas equivocadas,

tantas aspiraciones falsas; realmente quedaba tan poco...Desde el punto de vista social estaban los ricos y estaban los pobres y había unas cuantas y frágiles pasarelas..." (Houellebecq, p.21)

"Mira esas pequeñas criaturas que se mueven a lo lejos; míralas. Son hombres. A la luz que agoniza, asisto sin lamentos ni arrepentimientos a la desaparición de la especie... Por ellos no siento ninguna piedad, ningún sentimiento de comunidad. Los considero simplemente monos un poco más inteligentes y por eso mismo más peligrosos. A veces abro la barrera para socorrer a un conejo o a un perro vagabundo; nunca para ayudar a un hombre." (Houellebecq, p. 25).

Finalmente el mito de Narciso cuenta que muere ahogado en el espejo de agua que refleja su imagen. Podemos decir entonces de Narciso que es con Eros, pero no sin Tánatos.

## Resumen

El autor tras un breve recorrido del concepto de Narcisismo en la obra de Freud, aproxima este concepto al capitalismo. Acude a pronunciamiento de pensadores provenientes de distintas esferas (teólogos, escritores, etc.), con citas tomadas de periódicos (es decir, fuentes populares), para tomar sus versiones sobre la situación actual del mundo bajo el modelo imperante del capitalismo y su consecuencia: la destrucción de lazos sociales, con un encierro en el individualismo, propio de Narciso.

Por último cierra su presentación acudiendo a Houellebecq quien en su novela "La posibilidad de una isla" pinta una proyección a futuro de un mundo cada vez más individualista y mortífero.

Con estos elementos considera un Narciso con Eros pero no sin Tánatos.

## Descriptorios

Narcisismo, Eros, Tánatos, cuatro discursos, Lacan, Freud.

## Bibliografía

- Dufour, D.R. (2007/9) *El arte de reducir cabezas* – Paidós
- Enciclopedia completa de la mitología* – Ed. De Vecchi – (pág. 338).
- Freud, S. "La teoría de la libido y el narcisismo" En *Obras completas* (T. XVI). Buenos Aires: Amorrortu.
- ..... *Obras completas* (T. XXI). Buenos Aires: Amorrortu
- ..... *El malestar en la cultura*.
- Lacan, J. (1972) Conferencia en la Universidad de Milán. (Inédito).
- Soler, C. *La querrela de los diagnósticos*. Buenos Aires: Letra Viva
- ..... *¿Qué se espera del psicoanálisis y de los psicoanalistas?* Buenos Aires: Letra Viva.

# Vicisitudes del Narcisismo en los niños de hoy

## *Vicissitudes of narcissism in children today*

**Beatriz Janin\***

Padres desbordados, que se presentan diciendo “No doy más, no sé qué hacer”, y niños que sufren en un mundo en el que hay poco espacio para desplegar el sufrimiento y que se mueven sin rumbo, gritan, exigen, y a la vez se odian por necesitar al otro, como si tendiesen a anular aquello que les marca la dependencia.

Nos encontramos con niños con características peculiares y gran parte de las consultas son por actuaciones más que por inhibiciones. Pero esto se da en un mundo en que se incentiva el “Hazlo ya!”

Muchos niños buscan ser mirados, quieren que el otro esté atento a ellos, y a la vez no establecen un lazo duradero con ese otro. Necesitan al adulto para conseguir lo que quieren y para sentirse vivos, pero pasan rápidamente de una actividad a otra, de un deseo a otro y quieren “todo ya”, sin tiempo de espera. El otro es un medio para la obtención de un beneficio. Se vuelven desafiantes y agresivos por terror a los otros. Predominan

funcionamientos paranoides y terrores más que fobias y temores.

Más que la insistencia de lo reprimido aparece entonces la falla de la represión.

En tanto predomina el narcisismo, la disyuntiva para algunos parece ser cosificar al otro o ser cosificado. Para la lógica narcisista existe un solo lugar y si otro lo ocupa uno se queda afuera. Cuando esta lógica predomina en una familia, los niños suelen sentirse pasivizados, ubicados como posibles objetos, y suponen que tienen que luchar para recobrar la actividad a través de un movimiento desmesurado, o con transgresiones y desafíos, sintiéndose perdidos en el intento de recuperarse. Cuando se los rotula, apelando a supuestos “diagnósticos” estandarizados, que sólo tienen en cuenta las conductas manifiestas, como si fueran objetos “clasificables”, la cosificación se concretiza.

Estamos en una época en que los niños suelen quedar signados por urgencias sin mediatización

---

\*Directora del Programa de Especialización en Psicoanálisis con Niños y Adolescentes UCES (Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales).

ni relato. Tienen muchos estímulos, sobre todo visuales, se les pide que tengan muchas adquisiciones rápidamente pero se les cuentan pocas historias. Esto los lleva a no saber para dónde ir, ni qué hacer por lo que suelen moverse sin rumbo.

Nuevas formas de estructuración psíquica, niños que parecen carecer de los diques a los que estábamos acostumbrados. Pero no por falta de límites o porque no se les impongan prohibiciones, sino porque quedan ubicados en un lugar de pares de los adultos, porque éstos no pueden renunciar a la omnipotencia sin ubicarla en el hijo, porque lo que se les transmite no es que, cuando sean grandes van a poder, sino que pueden más ahora que cuando sean grandes.

Sabemos que los estados anímicos de los padres, la posibilidad de sostenerse narcisísticamente, sus propias identificaciones, van a estar influenciados por el marco social del que forman parte. Cada niño nace dentro de un grupo familiar y social que lo incluirá de determinada manera, que le asignará lugares y que proyectará en él anhelos y desventuras. Y ese grupo establecerá con él un contrato narcisista:

El sujeto ve en el conjunto al soporte ofrecido a una parte de su libido narcisista; por ello, hace de su voz el elemento que se añade al coro que, en y para el conjunto, comenta el origen de la pieza y anuncia el objeto al que apunta. A cambio de ello, el grupo reconoce que sólo puede existir gracias a lo que la voz repite; valoriza, de ese modo, la función que él le solicita; transforma la repetición en creación continua de lo que es, y sólo puede persistir a ese precio. El contrato narcisista se instaure gracias a la pre-catectización por parte del conjunto del infans como voz futura que ocupará el lugar que se le designa: por anticipación, provee a este último del rol de sujeto del grupo que proyecta sobre él. (Aulagnier, 1975, p. 164)

Hay aquí un deseo de inmortalidad del grupo. El grupo necesita suponer que el niño va a formar parte de aquellos que comparten un mismo ideal porque eso hará perdurar al grupo y el niño necesita que se le asegure ocupar un lugar que no dependa únicamente del veredicto de los padres, sino que responda a un modelo colectivo, en un proyecto del que él forme parte. Aquí entra en juego la relación de la pareja parental con el conjunto social, lo cual puede presentar una serie de problemas. El lugar que ocupen los padres en el entramado social, determina en cierta medida, si pueden o no sostenerse narcisísticamente y por ende, invertir al niño como sujeto, investidura unificadora que le permitiría soportar después los embates inevitables. Pero si los padres se sienten desvalorizados socialmente, si no tienen un lugar o el lugar que tienen es el de permanentes excluidos, es difícil que puedan incluir al niño como alguien investido por el conjunto. Ese niño puede quedar en el grupo de los desechables, de los que no tienen espacio en el mundo y esto va a condicionar el modo en que pueda construir su subjetividad.

Considero que el yo de placer (el yo del narcisismo) se constituye por una doble vía: la articulación de las zonas erógenas (y por ende el comienzo de unificación de la representación del cuerpo) y la identificación primaria que implica a su vez una triple conjunción:

Identificación a ese otro-espejo organizador, gestalt que se anticipa a la representación unificada de sí.

Identificación con su propia imagen reflejada en los ojos de la madre, en tanto el niño se ve en la imagen que ella le devuelve de sí. Este punto es central porque el niño va a “ser” aquello que los padres le reflejen. La representación que construirá de sí mismo tendrá que ver con la representación que los padres le dan. Por eso es tan grave cuando se dice de un niño que es “discapacitado”

en momentos muy tempranos de la vida, porque aquél a quien los otros se van a dirigir, la imagen que los demás le devuelvan con sus miradas, sus gestos y palabras, estará marcado por esa idea de “discapacidad”.

Identificación a la representación que él puede forjarse de sus padres (padre-madre acá indiferenciados) en función del modo en que ellos se ven a sí mismos (la imagen de sí que le transmiten, mediada por la mirada del niño). Padres deprimidos reflejarán en su rostro y en sus gestos, en sus palabras y en sus miradas ese estado y serán modelos identificatorios.

### **El niño como sostén narcisista de los padres**

Todo hijo es, en alguna medida, aquél del que se espera que pueda lo que los padres no pudieron, pero cuando la ilusión es que sea el niño quien sostenga totalmente el narcisismo parental se produce una inversión de lugares. Sin saberlo, se le otorga un poder que dificulta su despliegue.

Es frecuente que la sensación de inermidad, de desprotección frente a un mundo que aparece como muy exigente lleva a los adultos a idealizar la infancia y a desestimar su lugar como protectores. Pero esto a la vez hace más difícil en los niños el pasaje del principio de placer al de realidad, porque los adultos idealizan la infancia, confundiendo al niño, que no puede renunciar a la fantaseada omnipotencia porque los otros lo sostienen como todopoderoso: “No puedo decirle que no porque se enoja mucho”, comenta la mamá de un niño de cinco años. “Él es el que determina todo, porque si no le hacemos caso grita tanto que nos aturde”, dicen los padres de un niño de tres años. Múltiples consultas en las que aparece lo mismo: un niño ubicado como si fuera un dictador y padres desesperados.

Así, la diferencia niño-adulto se quiebra y los niños se sienten depositarios de un poder que los

supera, que los deja desamparados y sin sostén. Frente al desafío a la autoridad que todo niño suele hacer, el adulto se siente anulado como tal, se siente sin lugar. Esto se agrava cuando el adulto espera el reconocimiento del niño para sentirse valioso.

Generalmente padres y maestros, frente a sus propias dificultades para sostener el narcisismo secundario, esperan que sea el niño el que les confirme sus capacidades y logros, y no en un futuro (cuando sea grande) sino ya, en el presente. Es decir, se espera de él un doble movimiento: que demuestre que puede, desde pequeño, sostenerse como maravilloso, y que además los invista a ellos como maravillosos. Así, una mamá que insistía en que el hijo era idéntico a ella, me pedía que resolviera algunos “problemitas” porque si modificaba algunas conductas, su hijo iba a ser “perfecto”.

Si el imperativo social es: “goza ya” y, a la vez, muestra ya, que puedes ser un sujeto que produce, que triunfa, que está adquiriendo todos los emblemas del éxito de nuestro tiempo, ¿cómo construir ideales y soportar esa tensión entre lo que se puede y lo que se debe, entre el yo y el ideal del yo?

Curiosamente, características que han sido siempre habituales en los niños pequeños, son a la vez promovidas por la sociedad actual. El otro suele ser considerado un medio para la obtención de algo, la mirada del otro suele ser vivida como sostén, con la idea de que se existe si se es mirado (si es por la televisión mejor). Y el consumo desenfrenado se considera una garantía del ser. Es decir, aquello que aparece como demanda permanente en estos niños es casi una caricatura del funcionamiento social (ejemplificado en los avisos de la televisión en los que se dice “llame ya” para comprar algo).

### **El narcisismo de padres a hijos**

Hay algunas paradojas que debemos tener en cuenta: en primer lugar, como afirmamos antes,

para que los padres puedan investir narcisísticamente al niño, deben tener una representación valiosa de sí mismos y trasvasar parte de ese narcisismo en el niño, tal como plantea Silvia Bleichmar (1999). Al mismo tiempo, es necesario que hayan logrado un armado narcisista suficientemente sólido como para poder renunciar a sus propios deseos en función de los deseos del niño. Esto no siempre es sencillo. Vemos habitualmente en la clínica padres que no soportan las inevitables renunciaciones que todo niño exige y lo viven como un ataque. Otros pelean como pares con los hijos suponiendo que toda cesión de placer que deban hacer por el niño es una afrenta narcisista insoportable.

Es decir, sienten que renunciar a sus propios deseos por las exigencias que implica un hijo es intolerable: “¿Por qué tengo que jugar si no me gusta?” “¿Por qué no puedo estar tranquila leyendo si es eso lo que quiero?” “Yo necesito tiempo para mí cuando vuelvo de trabajar y él me pide que esté con él”.

El otro se desdibuja como sujeto con deseos, o más bien es vivido como atacante en tanto deseante. Esto nos trae algunos problemas en el tratamiento psicoanalítico, entre ellos ciertas dificultades en la contratransferencia: muchas veces los analistas del niño nos olvidamos que los padres también son sujetos marcados por sus propios avatares, y este funcionamiento en el que nos encontramos con sus demandas y quejas, nos resulta difícil de tolerar.

Como sostiene A. Green, “los narcisistas son sujetos lastimados; de hecho, carenciados desde el punto de vista del narcisismo.” (Green, 1983, p. 18) Esto nos ayuda a pensar estos padres como seres carentes, que tienen que armar una coraza defensiva para intentar sostenerse y que viven toda afrenta como un golpe intolerable.

Por otra parte, me parece crucial detectar si es este tipo de funcionamiento el que predomina en

los padres, porque si es así, será más importante darles un lugar a esos padres, considerar su sufrimiento y sus labilidades, para que encuentren un espacio en donde sean escuchados. Los padres que sienten que es la vida del niño o la propia la que puede desplegarse (en esta lógica en la que hay un solo lugar y no muchos), necesitan tener un espacio en el que puedan volcar sus angustias, en el que sientan que tienen un lugar en la cabeza del analista. Y esto suele ayudarlos a ir armando un lugar en su cabeza para sus hijos como semejantes diferentes.

Otro modo en el que prevalece un funcionamiento narcisista es cuando impera la idea de que son un grupo que debe defenderse del afuera. “Nosotros y los otros”, como polaridades, es una lógica arraigada en muchas familias que tienden a cerrarse y a considerar al otro un extranjero, diferente y un posible enemigo. Así, se sostienen en una relación endogámica, generalmente difícil de sobrellevar, en tanto todas las pasiones se juegan en el seno familiar. Esto se transmite a los niños creando dificultades importantes en su vínculo con los otros, dejándolos encerrados en el círculo familiar, sin intercambios y con dificultades para confiar en los otros. Algunos niños que presentan mutismo selectivo son exponentes de este funcionamiento, así como los niños que suponen que ir a la escuela es meterse en el campo del enemigo.

## La clínica del narcisismo

**Diferentes tipos de consulta.** Existen diferentes modos en que los padres se presentan y demandan lo cual nos permite pensar algunas cuestiones.

**Primer tipo de consulta.** “Es terrible, insoportable. Se hace difícil la convivencia”. En estos casos, lo que predomina es el funcionamiento expulsivo y la desestimación. El niño aparece como

la causa del malestar familiar y hay que cambiarlo rápidamente, echarlo o acallarlo de cualquier modo. “O lo mato o me mato”, afirmaba una mamá hablando de su hijo de cinco años, en una especie de “él o yo”, confrontación narcisista que no supone la convivencia con otro diferente.

Lo no tolerable retorna desde el niño y todo tiene que ser puesto afuera. Muchas veces, la existencia misma del niño es vivida como un ataque, porque es alguien que reclama y quiebra “la paz del silencio”. Son padres que quedan presos de una angustia catastrófica, que sienten que se rompen frente a aquello que viven como un conocido-ajeno que retorna desde el niño. Son consultas en las que prima la desesperación, las sensaciones de fractura narcisista y es fundamental escucharlos a ellos, registrar lo que sienten, las sensaciones de desvalimiento que los inundan. Será imposible hablar del niño sin dar lugar a sus demandas, a sus sensaciones y sentimientos, porque lo vivirán como una expulsión, como un quedar por afuera de todo investimento libidinal y, en consecuencia, como la reiteración de un ataque. Podemos pensar que en estos casos el funcionamiento de los padres es a predominio narcisista. No pueden descentrarse de sí y pensar al niño como ser sufriente, en tanto están inundados por un dolor desbordante frente a un hijo al que viven como un extraño. Los afectos predominantes son la desesperación, el odio, la culpa. Es imprescindible entonces, ubicar a los padres (o a veces con la madre o el padre), como sujetos escindidos, muchas veces desgarrados, que sienten un dolor intolerable. Sólo en la medida en que se sientan escuchados, contenidos y sostenidos por otro, podrán ir armando un lugar, un espacio psíquico para su hijo. De manera que, en las entrevistas con estos padres, hay un primer tiempo en el que nos centramos en ellos, en lo que sienten, en sus sentimientos de impotencia, en sus deseos y desbordes, para acompañarlos en el recorrido.

Un recorrido en el cual puedan ir descubriendo y descubriéndose.

Otra meta en el trabajo con estos padres, es desarmar las certezas en relación al niño. Este trabajo se realiza mientras en forma paralela vamos trabajando con aquel. Lo habitual en estas consultas es que no hay dudas sobre lo que le ocurre al niño, en tanto la madre o el padre se sitúan como poseedores de una verdad absoluta y siendo los que tienen todo el saber sobre el hijo.

Una pregunta que aparece reiteradamente en estos casos es si no habría que derivar rápidamente a los padres a un tratamiento individual. Considero, tomando las enseñanzas de Maud Mannoni (1967) y sobre todo la propia clínica, que una derivación que no es solicitada puede ser vivida como expulsión. Es como si nuevamente se le dijera: “no hay lugar para usted” y el hijo quedara como aquél que le quita el único lugar de reconocimiento posible (en la lógica narcisista).

**Segundo tipo de consulta.** “La culpa de que esté mal en la escuela la tiene la maestra, que no tiene paciencia.” “Los otros chicos lo molestan y por eso se porta mal”.

Hay padres que llegan a la consulta en plena desmentida, atribuyendo las dificultades a terceros (maestras, otros niños, etc.), afirmando que no es su hijo el que presenta problemas. Es habitual en estos casos que estén muy enojados, suponiendo una alianza implícita del psicoanalista con aquellos a quienes ubican como “acusadores”. En estos casos, son otros los que han pedido que se realice una consulta.

Los padres no tienen conciencia de las dificultades del niño y se las atribuyen a un mundo que lo ataca. Se desmienten las falencias, los conflictos del niño y de ellos mismos y se ubica un perseguidor externo, que aparece como un crítico implacable. El riesgo en estas consultas es que el analista sea ubicado en ese mismo lugar, el de



aquel que señala las dificultades, muestra lo que no se quiere ver y sanciona.

Otro modo en que aparece esta misma problemática es en términos de: “Él es igual que yo y yo no tengo problemas. A mí me fue bien así”. Identificación que deja al niño indiferenciado del adulto, sin posibilidad de salida en tanto su historia es pura repetición de otra historia. Hay desmentida de las fallas y desestimación de un trozo de la realidad.

Acá también se trata de un funcionamiento en que la conflictiva es narcisista, en el que aceptar las dificultades del niño puede ser vivenciado como intolerable, como si la constitución narcisista de esos padres estuviera sostenida de un modo tan lábil que cualquier situación pudiera romperla y producir una crisis importante. Y se defienden con la desmentida de aquello que vivencian no sólo como castración sino también como desorganizante.

La desmentida (como coexistencia de dos series de representaciones que se oponen) es una defensa frente al registro de lo intolerable. Es decir, hay una percepción de la dificultad, pero frente a la misma, aparece otra aseveración que se opone a esa percepción. Esto queda claro a lo largo de las entrevistas, cuando pueden ir planteando lo que les angustia.

Muchas veces, nuestra función con ellos será ir permitiéndoles conectarse con las dificultades del niño y las de ellos mismos sin que esto suponga el propio derrumbe.

La afirmación “Es igual a mí”, puede servir tanto para minimizar el sufrimiento del niño como para desconocerlo como sujeto. Pero también puede ser el primer paso para un intento de comprensión del sufrimiento del otro.

Cuando predomina este funcionamiento en los padres, el pasaje del yo de placer al yo de realidad definitivo en el niño, se dificulta porque los golpes al narcisismo son desmentidos, en tanto

vividos como intolerables

Un riesgo importante en estas situaciones es que ese hijo soñado, en el que pusieron tantas expectativas y del que niegan todas las falencias se transforme, cuando las dificultades se hagan totalmente evidentes y sean imposibles de ser desmentidas o desestimadas, en un ser peligroso, en tanto les quiebra sus sueños y sus ideales y sea una afrenta narcisista devastadora. Y el niño pasa de ser el representante del yo-ideal a ocupar el lugar de negativo del yo-ideal.

En estos dos tipos de consulta predominan certezas más que dudas. Cuando prima la duda es señal de que está actuando la represión y nos encontramos con funcionamientos a predominio neurótico, mientras que, cuando prevalece la certeza, habrá primacía narcisista. Esto lleva a un trabajo fundamental: abrir preguntas frente a tantas afirmaciones que tapan vacíos.

En tanto lo que predomine sea la problemática narcisista en los padres, ellos serán el centro de la escena, los protagonistas a los que habrá que contener, organizar, sostener y, sobre todo, escuchar, ligando su discurso con sus angustias, sus temores y sus deseos, ayudándoles a hacer un reordenamiento de sus ejes identificatorios en el lugar que se dan a sí mismos y le dan al otro. Las intervenciones se centrarán en su sufrimiento y en el modo en que repiten pedazos de su historia.

**Tercer tipo de consulta.** “Es un sol, pero no puede dejar de hacerse pis de noche, y sufre mucho por eso”. O: “Es inteligente y simpático, pero queda paralizado por algunos miedos que no podemos entender”.

En estos casos hay un registro del niño como sujeto sufriente, contradictorio, con conflictos y posibilidades. Claramente, la problemática es neurótica y la conflictiva predominante tiene que ver con los avatares del Edipo.

El niño queda ubicado en la línea del Ideal del yo. Ya no es el representante del yo-ideal, aquél a quien se apuesta como sostén de la propia valoración, sino que permanece en la línea del Ideal del Yo. Esto implicará que se jueguen con él proyectos e ideales a largo plazo. Será el que podrá... algún día, cumplir con ciertos sueños.

En los padres prevalece la angustia, pero pueden diferenciarse del hijo y a la vez ir viendo similitudes, identificarse con él sin que esa identificación sea masiva.

Es posible que no nos encontremos generalmente con un "tipo" puro de funcionamiento en los padres sino que haya fluctuaciones entre una y otra posición e inclusive diferencias importantes entre uno y otro progenitor.

### **Los avatares del narcisismo y las dificultades en la constitución psíquica.**

**Trastornos en la constitución de una imagen unificada de sí.** Sabemos que la ligazón de las diferentes zonas erógenas está posibilitada por un otro unificador. Si para la constitución del yo de placer es imprescindible la articulación de las diferentes zonas corporales, de las sensaciones, si la piel tiene que funcionar como unificadora, un semejante tuvo que haber operado como espejo posibilitador de esa unificación. Para caminar y movernos armónicamente, debemos tener la convicción de que somos una unidad, un ser que no se rompe con cada movimiento y también de que el otro está separado de nosotros, es alguien a quien nos podemos acercar y de quien nos podemos alejar.

Entonces, es clave el haber sido mirado como siendo un sujeto, alguien que está armando una historia propia.

Si no prevalece la ternura, si el hijo no ocupa un lugar de ser amado desde el narcisismo mater-

no, no podrá constituir el propio yo, como yo de placer, ligando las diferentes sensaciones.

Nos encontramos a veces con niños que tienen dificultades en la constitución de la propia imagen, que no se sostienen como unificados frente a los diferentes avatares, como si hubiesen carecido de un espejo estable, garante del propio ser. Cualquier contratiempo desarma y entran en un estado de angustia catastrófica, lo que puede ser confundido a veces con simples "berrinches" causados por la intolerancia a las normas.

Otras veces, vemos niños que se han unificado en una representación negativa. "Soy malo", o "Soy tonto" pueden ser imágenes de sí totalizadoras que permiten "ser" alguien entero, pero que impiden el crecimiento.

A veces, los padres pueden devolver una imagen unificada del niño incompatible con el deseo de ser amado y valorado. Por ejemplo, cuando sostienen que el niño es "absolutamente" insoportable, malo, inútil, es decir, cuando queda en el lugar de resto, de desecho.

También puede ocurrir que se lo ubique como unificado sólo cuando coincide con las aspiraciones de los otros. El exceso de violencia, la imposición a ultranza de la voluntad materna o paterna, la imposibilidad de reconocer que ese otro es alguien diferente a ellos, alguien que va plasmando sus propios deseos, lo deja sin un espacio propio.

**Perturbaciones en la construcción del sentimiento de sí.** Ligado a la constitución del yo, el sentimiento de sí se constituye, a partir de la ligadura de las representaciones de la pulsión, motorizado por la mirada unificadora de otro y por la contención empática del contexto. Cuando esto falla, nos encontramos con niños que se accidentan, se golpean, gritan o se hacen pegar, buscando sentir. Y el vacío por no sentir es terrorífico, ya que se enlaza a la no-existencia.

**Fallas en la salida del narcisismo. Trastornos por predominio de la desmentida.** Si la constitución narcisista se ha dado, pero el niño queda atrapado en ser “el mejor del mundo”, no necesitará caminar, hablar, aprender, pues ya lo es todo. Es decir, se aferra a una posición imposible porque todo movimiento de búsqueda del objeto, de apertura a los otros, resulta doloroso y la decepción es intolerable.

También puede haber un exceso de narcisización y una imposibilidad de los padres de ubicar a su hijo en relación a las leyes de la cultura, en tanto tolerar la caída de “his majesty the baby” supone soportar las propias fracturas narcisistas.

Si son los deseos, las pasiones humanas las que nos traccionan hacia una búsqueda permanente, el deseo de no deseo, el no buscar nada, el suponer que ya se es todo, está abrochado a la imposibilidad de salida del narcisismo primario. Un “no tengo ganas” que remite a la muerte.

Niños que no aprenden porque admitir que no se sabe, imprescindible para poder aprender, se torna dolorosísimo. Implica una herida terrorífica en tanto tendría que responder a esa imagen de niño maravilloso, omnipotente. Exigencia que lo deja sumido en la impotencia absoluta. Y en tanto el niño fracasa en la escuela, esta imagen de niño ideal se invierte y pasa a ser, como tantos niños, el que desilusiona, aquél con quien se desplegará la hostilidad.

Si el devenir temporal mismo va mostrando las posibilidades y las carencias de un niño y a la vez los logros y fracasos maternos, el ser “ya” el “niño soñado”, va a dar paso a: “cuando sea grande”... “algún día”... “cuando vaya a la escuela”... Es decir, se va a renunciar a un lugar, se va a desidealizar al propio yo y al otro perfecto ideal. Y esto sólo es posible si los padres renuncian a ser padres perfectos de un hijo perfecto, si se reconocen intentando cumplir con ideales, como integrantes de una sociedad y como eslabones de una

cadena generacional y laboral. Cuando esto no ocurre, se debe apelar a la desmentida y sostener la idealización. Ante la imposibilidad de tolerar la caída narcisista de los padres, el niño tenderá a desmentir las carencias materno-paternas y a ofrecerse como sostén del narcisismo parental, a costa de su propio juicio de realidad. Desmentirá la castración materna y la pérdida del padre omnipotente.

Tolerar la castración supone recorrer un camino de reconocimiento de diferencias y sucesivas decepciones. Del abandono de la imagen del niño maravilloso identificado con la madre fálica (yo-ideal), se pasará a un registro de un otro omnipotente, padre primitivo que encarna el ideal y de ahí a la aceptación de madre y padre, diferentes entre sí, como modelos marcados por limitaciones, que enarbolan ideales, pero no los encarnan.

**Efectos de identificaciones masivas del estilo “yo soy el otro”.** Todo niño se constituye como sujeto a partir de identificaciones, “siendo” otro. Pero cuando uno de los padres ubica al niño en una serie representacional en la que ambos son equivalentes, algo de lo siniestro se presentifica. “Es igual a mí. Yo sé que miente, porque yo he sido siempre un mentiroso”, dice un padre jugador. Certezas que marcan un camino como único a transitar. Ya sea que se lo identifique a uno de los padres o a otro personaje de la historia familiar, el problema es que todo está escrito de antemano y el niño sólo puede ser una reedición de una vida ajena.

### **Algunas intervenciones posibles.**

**Contención y sostén. Armado de una envoltura.** Con alguien que no pudo constituir una representación de sí lo suficientemente estable como para dirigirse al mundo sin sentir que se quiebra, iremos armando una envoltura que posibilite ligazones, que le permita sentirse unificado,

para lo que siempre es necesario un aporte externo. Esta envoltura se arma con las palabras, los tonos de voz, los ritmos del analista. A veces, la contención física, acompañada de palabras, es imprescindible. Así se ayuda al niño a salir de la confusión, a ir diferenciando adentro-afuera, pulsión y estímulo.

Winnicott dice del "sostén": "El sostén efectivo es muy importante; es una tarea delicada, que solo puede ser llevada a cabo con delicadeza y por las personas adecuadas. Es más, una interpretación cada vez más amplia del término incluye gran parte del nutrimiento del bebé." (Winnicott, 1994, p. 124) El sostén permite la integración, la conexión entre la psique y el cuerpo y la capacidad para relacionarse con otros. Considero que también implica posibilitarle al otro un despliegue pulsional sin desorganizarse. Si hay otro que contiene el estallido, el niño podrá mostrar lo que siente sin riesgo de sentir que se fragmenta. El otro es la sustancia ligadora, el organizador que unifica y le permite seguir siendo el mismo. Para esto, después de cada situación de desborde, habrá que retomar lo que pasó, ir poniéndolo en palabras.

Muchas veces, la meta en el análisis con los niños, será la de dominar o ligar la excitación. La mirada unificadora, la contención por parte de otro son claves en ese sentido. A través de las intervenciones estructurantes, se tenderá a procesar lo siniestro. Simbolizar, traducir, resignificar, abrir nuevos recorridos en una complejización creciente, conectar, arborizar, es tarea de Eros.

Para no quedar librado al movimiento compulsivo, lo que quebró conexiones y no pudo ser "digerido" deberá ser "procesado" para no seguir operando como insistencia insoslayable.

Cuando predominan el terror, la desesperación, los estallidos de pánico, cuando se cae en la desesperanza, cuando todo queda inundado por una idea de "desastre", frente al desborde mater-

no-paterno, la posibilidad de contención por parte de un otro es fundamental. Pero también es nuestra tarea contener al niño, sostenerlo en los momentos de desesperación, transformar el grito en pedido. Si el analista no actúa en espejo, sino que escucha, posibilitará la tramitación del estallido.

**Diferenciar yo-no yo.** A veces, cuando el niño repite palabras ajenas, la pregunta: "¿Quién dice eso?", permite deshacer la confusión yo-no yo. También, cuando lo reubicamos en términos de: "¿Quién tiene miedo?" o "¿Quién quiere eso?" vamos generando un espacio-otro, en el que posibilitamos la detección de los propios deseos, pensamientos, temores.

Esto también se reproduce en la relación transferencial. Es frecuente que tengamos que marcar diferencias entre lo que él quiere y lo que nosotros queremos, entre su cuerpo y el nuestro, entre sus pensamientos y los nuestros. A la vez, será necesario soportar que cuando un niño comienza a detectar la separación del otro, desea anularla a través del dominio absoluto. Así, puede pasar por una etapa en la que pretende que hagamos todo lo que nos pide. Trabajar esto de a poco, sin complacencias ni confusiones, pero sin actuar en espejo ni suponer que cuando accedemos nos sometemos a un tirano contra el que debemos luchar, es parte de nuestra tarea.

Trabajar psicoanalíticamente con niños implica siempre reflexionar sobre la teoría, conocer en profundidad los momentos de la constitución psíquica pero también poder renunciar a saberlo todo, escuchar al niño y a sus padres, renunciando a ser el centro de la escena y apelando permanentemente a la creatividad.

## Resumen

El artículo plantea el tipo de patología predominante en la infancia y las características centrales en relación a las fallas en el funcionamiento

narcisista. Se describe cómo se constituye el narcisismo, el lugar otorgado al niño por los padres, los tipos de consulta, las dificultades en la estructuración psíquica que involucran la constitución del yo y algunas intervenciones posibles en la clínica.

### **Descriptoros**

Narcisismo primario, Narcisismo secundario, Identificación primaria, Yo ideal, Ideal del Yo, Desestimación, Desmentida, Consulta, Niñez, Angustia de aniquilamiento, Angustia de castración, Contrato narcisista.

### **Bibliografía:**

Aulagnier, Piera. (2001) *La violencia de la interpretación*. Buenos Aires: Amorrortu.

Bleichmar, Silvia. (1999) *Clínica psicoanalítica y neogénesis*. Buenos Aires: Amorrortu

Green, André. (1990) *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*. Buenos Aires: Amorrortu.

Janin, Beatriz. (2011) *El sufrimiento psíquico en los niños*. Buenos Aires: Noveduc.

(2013) *Intervenciones en la clínica psicoanalítica con niños*. Buenos Aires: Noveduc.

Lacan, Jacques. (1949) El estadio del espejo como formador de la imagen del yo. En *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Mannoni, Maud (1997): *El niño, su enfermedad y los otros*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Winnicott, D. R. (1971) *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador*. Buenos Aires: Hormé

# Traumatismo primario, clivaje y lazos primarios no simbólicos<sup>1</sup>

*Primary trauma, cleavage and primary no symbolic ties*

**René Roussillon\***

## Capítulo 1

Este libro propone una serie de reflexiones relativas a las patologías del narcisismo, a los padecimientos identitarios-narcisistas, aquellos que ponen en dificultad la función subjetivante del Yo, aquellos que están en el origen de falta del ser que toda cura de psicoanálisis encuentra en un momento u otro de su trayecto, de manera central o más incidental. Prolonga precisando el camino empezado en una obra anterior: *Paradojas y situaciones límite en psicoanálisis*.

Esencialmente clínico en su finalidad fundamental, apunta sin embargo a proponer un modelo unitario del proceso, respecto a las diferentes formas de patología del narcisismo. Modelo alternativo y complementario de aquel propuesto por Freud, en lo que concierne a los padecimientos considerados neuróticos, este modelo fue lentamente madurado desde hace unos diez años, a lo largo de la elaboración clínica y teórica, como los textos aquí reunidos dan testimonio.

Trata de extraer de lo profundo de las formas clínicas diferentes, de cuadros clínicos variados, una secuencia de procesos psíquicos típica de los

sufrimientos identitarios narcisistas. Propongo un modelo de su organización y de su función intrapsíquica e intersubjetiva, fundada sobre la hipótesis de una organización defensiva, contra los efectos de un traumatismo psíquico clivado, y la amenaza que éste, sometido al apremio de la repetición, continúa haciendo pesar, sobre la organización de la psique y de la subjetividad.

En el conjunto de los estudios propuestos, el primer capítulo, construido après coup, busca reunir y precisar los elementos organizadores de la construcción teórica que propongo. Resume los resultados de la investigación emprendida, su resultado actual fruto de la elaboración progresiva de un trayecto teórico clínico que ha tratado de precisar, haciendo camino, las diferentes etapas o los diferentes momentos. Propone así una visión de conjunto de un trayecto que descubrió sólo progresivamente y anticipándose a los meandros de su recorrido, la lógica que lo animaba desde la partida. Se precisa así esto après coup, y après les après coups y con los rodeos necesarios a su elaboración.

Los capítulos siguientes retomarán en detalle

1. Capítulo 1 del libro *Agonie, clivage et symbolisation* de René Roussillon, inédito en español.

Traducción y publicación autorizada por el autor.

\* Psicoanalista. SPP.

las diferentes etapas de mi reflexión, o pondrán en evidencia tal o cual “ladrillo”, que sirvieron a su edificio. Se trate de los momentos de una clínica en particular, o de un momento teórico difícil, estando uno y otro nivel estrechamente intrincados. Será en otra parte (Franc de Psicoan., No 5 Cf. Roussillon, “Un metaspicologie des procesus et de transitionnalité”, Rev. PUF, 1995), que se deberán buscar los complementos metapsicológicos que podrían naturalmente acompañar tal investigación. Estos no podían encontrar lugar en la elaboración propuesta aquí, sin complicar considerablemente el propósito y desnaturalizarlo, en la medida que él pretende ser fundamentalmente clínico.

### **El modelo de la represión y del traumatismo secundario**

Antes de presentar el modelo del traumatismo primario, que es un desarrollo del modelo de traumatismo de 1920 de Freud, y antes de abordar el tema de sus efectos intrapsíquicos e intersubjetivos, no estaría de más retomar el esquema implícito de la neurosis tal como se desprende de las primeras elaboraciones freudianas. Permanece el modelo referencial de la cura de psicoanálisis llamada “cura tipo”, aunque queda claro que esta tipicidad se encuentra muy escasamente en la clínica. La depuración sirve sólo como “tipo ideal” según el término de M. Weber. Esta permite medir la naturaleza de las variaciones que la realidad concreta de la vida impone a todo modelo.

El modelo de la neurosis se apoya sobre la hipótesis según la cual la psiquis, sometida a un conflicto de movimientos pulsionales o subjetivos, reprime uno de los términos del conflicto psíquico para intentar manejar el displacer engendrado por la agudeza del conflicto.

Así una experiencia de satisfacción pulsional entra en conflicto con la subjetividad, sea por el hecho de su exceso –amenaza de desborde de la psique– que vuelve su integración difícil; sea en razón de su incompatibilidad con las exigencias su-

peryoicas o ciertos aspectos de la realidad externa.

El conflicto actual entra en resonancia con un conflicto histórico –surgido de la sexualidad infantil– que no ha podido ser resuelto en la época del hecho de una coyuntura traumática, más que con la ayuda de una represión. El traumatismo histórico ha sido rechazado y con él las representaciones de deseo que se encontraban implicadas. Es esta la razón para que este traumatismo pueda ser llamado secundario: la situación subjetiva ha sido vivida, representada, luego secundariamente reprimida. Sin embargo, la represión estuvo en el origen a una fijación que sustrajo a la evolución las mociones pulsionales comprometidas. Este punto de fijación provoca un arcaísmo que atrae los conflictos actuales correspondientes y provoca a su vez una represión secundaria de los conflictos actuales.

El yo continúa eligiendo no elegir reprimiendo ciertos términos del conflicto actual, lo que asegura una posibilidad de satisfacción inconciente de las mociones pulsionales reprimidas, a través de la satisfacción alucinatoria que caracteriza los procesos primarios. Sin embargo lo que ha sido reprimido, sometido a las modalidades de satisfacción inconciente, queda activo y amenaza la subjetividad con un retorno invasor de las mociones pulsionales rechazadas y de las representaciones reminiscentes del conflicto anterior y de la coyuntura traumática que presidió a la represión primera. El deseo o el movimiento pulsional, representado acabadamente en el fantasma inconciente, amenaza la integridad del sujeto entonces expuesto a alguna de las formas de la angustia de castración.

Así amenazado, el yo debe organizarse contra el retorno de lo que está reprimido y organizar modalidades de compromiso frente al conflicto actual que lo ubica frente a este retorno; son las defensas que él desarrolla y el tipo de satisfacción sustitutiva que él puede emplear, que caracterizan el cuadro neurótico.

Durante el análisis, el deseo inconciente

reprimido está activado por la transferencia y el dispositivo psicoanalítico, éste infiltra con sus brotes las cadenas asociativas que portan formas metafóricas de estos brotes. Es a partir de esta metaforización, de los desplazamientos que ella engendra, que la interpretación buscará el modo de volver posible una reintegración secundaria de lo reprimido a fin de permitirle desplegar en la transferencia sus aspectos actuales e históricos, y dar a conocer las características del contexto infantil de las primeras represiones. Según el esquema clásico, la neurosis clínica, transformada por el análisis en neurosis de transferencia permite elaborar la neurosis infantil.

Sin embargo, un tal modelo es pertinente solamente si un cierto número de condiciones se encuentran cumplidas, condiciones que no se hallan presentes en otras coyunturas clínicas. Por una parte el trabajo de simbolización primaria, aquel que hace posible una realización alucinatoria inconsciente del deseo, ya tuvo lugar. El conjunto del proceso se despliega en el espacio representativo de punta a punta, los actos (agieren) no conciernen más que al efecto de las representaciones inconscientes actuadas en la transferencia, por el hecho de la tendencia a la realización alucinatoria de deseo. Las representaciones están transformadas en actos por la actualización alucinatoria, pero ellas son o han sido constituidas en representaciones de cosa. Dicho de otro modo, el proceso se despliega bajo la égida o la dominación del principio de placer-displacer y que la dificultad no es más que la de su transformación en principio de realidad.

El narcisismo permanece suficientemente bueno, permite la organización de una ilusión que vuelve a la transferencia bajo la primacía del principio del placer, posible. También se puede

encarar un trabajo de duelo “fragmento por fragmento”, de las realizaciones de deseos infantiles puestas al día por el trabajo psicoanalítico. En un esquema tal, el proceso de la cura “mejora” el narcisismo y el funcionamiento psíquico del paciente, que saca sus beneficios psíquicos, aun en los momentos de transferencia negativa por el hecho del levantamiento progresivo de las represiones.

Este modelo que dialectiza represión, retorno representativo de lo reprimido y defensas anexas contra al retorno de lo reprimido, etc., ha sido probado en el análisis de los componentes narcisistas de los estados neuróticos. Es un modelo primer tópico típico, que no puede sin embargo dar cuenta de la integridad de los sufrimientos narcisistas e identitarios. Es justamente porque él no da cuenta de toda una parte de los sufrimientos identitarios narcisistas que los pivots conceptuales de eso que se llama segunda tópica, han debido ser elaborados<sup>2</sup> y con ellos un modelo alternativo.

Ciertos aspectos de la vida psíquica no son reprimibles porque no están representados —en el sentido de la distinción yo /esto— aunque sean inconscientes, es decir no integrados en la subjetividad. Veremos que es necesario disponer de otro término, el clivaje, para describir su situación tópica en relación al yo. Estas experiencias psíquicas inconscientes aunque no reprimidas afectan el narcisismo y la relación con la falta de otra manera, que aquellas que hacen a lo que está representado y reprimido. Ellas están en el origen de lo que yo llamo los sufrimientos identitarios psíquicos, aquellos que están más caracterizados por la falta de ser (“manque à être”) que por la falta en el ser (“manque dans l’être”). Su presencia en las albas del funcionamiento psíquico hace padecer a éste una serie de desviaciones que modifican el

2. La dificultad mayor concierne a la cuestión del duelo y la melancolía. La primera tópica reposa sobre la idea de que la representación psíquica se volvió posible por el duelo de la cosa. A partir de la cuestión clínica de la melancolía, las cosas se invierten, el duelo se hace posible cuando la representación pudo tener lugar. El pensamiento se encuentra entonces confrontado a la siguiente paradoja: Para representar se hace necesario el duelo de la cosa, pero hacer el duelo de la cosa supone que se ha podido representarla.



transcurso de los procesos transferenciales y el régimen de la escucha psicoanalítica. Es lo que ahora trataremos de describir.

### **La transferencia paradójica y el cuadro clínico de las coyunturas transferenciales narcisistas:**

En los movimientos transferenciales resultantes de un funcionamiento psíquico donde domina la dialéctica represión-retorno representativo de lo reprimido, el analizante tratará de mostrar por metáfora o desplazamiento lo que no entiende de sí mismo, pero que siente confusamente, lo que se manifiesta en él, disfrazado y en espera de toma de conciencia. **Él viene a mostrar con el lenguaje, para hacerlo entender, aquello que no llega a aceptar, pero de lo cual “sabe” la presencia interna. He ahí el sentido del inconciente en el sentido de la represión.** “Saber” sin saber que se sabe, hacer entender lo que se siente pero no entiende de sí mismo.

En las coyunturas de transferencia narcisista el cuadro clínico se inclina en dirección de **una forma paradójica de esta dialéctica intersubjetiva**. El analizante más bien viene a hacer sentir o ver un pedazo de él que no percibe directamente, que no siente de él mismo, pero del cual él puede medir los efectos intersubjetivos en los otros o sobre sí mismo. “Demanda” al analista que sea lo que podríamos llamar el **“espejo de lo negativo de sí”**, de lo que no fue sentido, visto o entendido de sí, o de lo mal sentido, mal visto o entendido de sí.

A la transferencia por desplazamiento que caracteriza las formas de la neurosis de transferencia, se sustituye o se agrega una forma de **transferencia “por retorno”**, en la cual el sujeto, viene en paralelo pero clavado de sus posibilidades de integración, **a hacer vivir al analista lo que no pudo vivir de su historia.**

Esta **primera paradoja de la transferencia, hacer vivir al otro lo que no siente de sí**, lo que

no sufre de sí, trae una serie de otras formaciones paradójicas y de otras inflexiones de la transferencia, en las cuales la paradoja tiende a sustituir al conflicto psíquico subjetivamente percibido. (Concepto desarrollado en “Paradojas y situaciones límites del psicoanálisis”)

En el mismo movimiento, percepción y sensación se sustituyen también en el orden representativo y lo que se da como realidad, como objetividad se impone a la representación fantasmática subjetiva.

En los empujones de esta primera deriva de las cadenas asociativas se perfila un mundo mucho más dominado por el apremio, doble o múltiple apremio paradójico, que por las lógicas de la opción, sean ellas del derecho a elegir o no elegir. Estos apremios generan situaciones en impasse, en las cuales ningún compromiso parece satisfactorio ni fácil de encarar. Confrontado a estas situaciones en impasse el sujeto reacciona por el desamparo (détresse), por la desesperación o por la retracción más que por un proceso de renuncia o de duelo. Esto es porque la cuestión que aparece es la correspondiente a “lo no advenido de sí” más que aquella referida a la pérdida (Lo “no advenido de sí” refiere a lo que queda en estado potencial en la psique, lo que no encuentra manera de poderse inscribir en la simbolización y por consecuencia en el yo-sujeto.). **Se trataría de una paradoja del proceso de duelo, confrontándose el sujeto al hecho de tener que renunciar a lo que no pudo ser de él, más que renunciar a lo ha sido y fue perdido.**

Es decir que el universo transferencial está más ahora bajo la denominación de las problemáticas de la negatividad, que de aquellas de la integración y el lazo. En el mismo movimiento de la destructividad o ciertas formas de la pulsión de muerte, ocupa el terreno en lugar de la libido, y la relación con el objeto aparece interpretable como subordinada a la cuestión de la utilización del objeto (Winnicott y Roussillon) más que a aquella más

clásica de la relación de objeto. Su puesta en juego, reencuentra y se enfrenta con la cuestión del narcisismo de los objetos referenciales del sujeto, frente a los cuales éste ha debido doblar su identidad y sus tentativas de subjetivación. El ideal del yo para entonces se ha adelantado ampliamente sobre la cuestión de la regulación superyoica.

En fin, “last but not least”, la compulsión a la repetición se adelanta sobre el principio de placer displacer.

**Un rápido ejemplo clínico** extraído de la que yo llamé “Noire” (negro, negrura), en un trabajo precedente (“Paradojas y situaciones límites en psicoanálisis”), hará comprender mejor cómo se anudan la sujeción (o constreñimiento) del espacio subjetivo en las coyunturas transferenciales que busco cercar aquí.

Para tratar de precisar las condiciones subjetivas de la relación con su objeto primario, Noire imagina una variante comprimida de la alternativa del film y libro “La decisión de Sofía” En este film se muestra la alternativa frente a la que un verdugo coloca a una madre para salir del campo de concentración y así asegurar su sobrevivencia. Una madre debe elegir sacrificar a uno de sus dos niños para salvar al otro. Es esa una posición límite de la elección, en la medida que no se puede encarar una salida realmente satisfactoria para tal alternativa. Es una posición límite de la elección pero permanece como pasible de ser llevada a cabo, en la medida que la aceptación del sacrificio de uno de los niños, permite salvar al otro y salvarse ella misma. El principio del placer displacer que está subyacente en la posibilidad de la elección puede igualmente encontrar donde inscribir su marca.

En la variante imaginada por “Noir” para rendir cuenta de las impases de su relación con su madre, una vez que la elección de la madre fue efectuada en presencia de sus hijos, el verdugo decide salvar al niño que la madre decidió sacrificar

y entonces matar a aquel que ella había decidido salvar. El niño sacrificado por la madre, aquel que ella eligió matar sobrevivirá entonces, encontrándose en la mirada de ésta el rastro de los efectos subjetivos de su elección.

En la historia efectiva de Noire no hay verdugos y es en el interior de la madre que la elección fue realizada a continuación de una grave enfermedad infecciosa que se apoderó de dos hijas de la familia. Ella, Noire, la segunda, la más frágil, la menos gratificante para la madre fue la única que sobrevivió, pese al deseo maternal de que fuera la otra, la mayor, la más fuerte, la que sobreviviera. Más tarde Noire debió enterarse por boca de su madre de que frente a la muerte de la mayor, ésta última había deseado que fuera ella, la segunda hija, la que sucumbiera.

La relación madre hija sobreviviente no resistió a esta prueba y Noire debió crecer habitada por la presencia fantasmática de la hermana elegida en su corazón por su madre, con todas las dificultades que se imaginen en cuanto a su posibilidad de tornarse la heroína de su historia. La angustia agonística ligada a la grave enfermedad infantil, se mezcló en Noire con el efecto del imposible duelo de la hija mayor para la madre, y con el odio y la envidia ejercidos sobre ella por ser la sobreviviente.

Seguramente la historia clínica de Noire fue mucho más compleja que lo que esta simple viñeta nos deja entender. La presentación de dicha viñeta intenta lograr una aproximación a hacer sentir los parámetros subjetivos del impasse narcisista que aquí señalo, y sobre la vinculación que este impasse mantiene con la cuestión del traumatismo primario sobre el cual es necesario ahora volver en detalle.

## **El traumatismo primario y la experiencia agonística**

En efecto, la **perlaboración** clínica del cuadro transferencial que hemos esbozado más arriba con-

duce regularmente a poner en evidencia un tipo de experiencias subjetivas surgidas de una coyuntura traumática primaria, que ejerce sus efectos sobre el conjunto del cuadro clínico. Intentaré ahora modelizar los tiempos y características de lo que propongo llamar el traumatismo primario, para diferenciarlo del traumatismo secundario que sólo afecta la integración de la experiencia en la secundaridad. Como vamos a tratar de mostrar, el traumatismo primario afecta la organización de los procesos y de la simbolización primaria en sí misma.<sup>3</sup>

En 1920 Freud propone una teoría del traumatismo surgida de la efracción de la paraexcitación por el exceso en la cantidad de excitación. Winnicott agrega la idea de una experiencia subjetiva en tres tiempos  $x+y+z$ , que se torna sólo progresivamente traumática en función del azar de las respuestas, o de la ausencia de respuestas del entorno.

El modelo que propongo se adapta particularmente bien a los traumatismos precoces o precocísimos pero es válido también para cualquier otra experiencia de desborde y de desamparo frente a este desborde, aún aquellas experiencias que afectan el aparato psíquico en edades más tardías. Retomo la idea de tres tiempos despejada por Winnicott, que permite pensar como la situación inicial que no es más que potencialmente traumática, termina por transformarse en tal si el entorno no aporta una respuesta adecuada.

## Tiempo x

En el primer tiempo x el aparato psíquico es amenazado por un flujo de excitación genera una amenaza de desborde, sea por la inmadurez de sus

medios, sea por el hecho de la intensidad de las cantidades comprometidas. Bajo esta amenaza la psique hace operar sus recursos internos disponibles para tratar de unir o de descargar el flujo de cantidad. Según la edad o el grado de maduración de la psique puede encarar tentativas de lazo o de descarga con la ayuda de la satisfacción alucinatoria del deseo o de los autoerotismos, o también con la ayuda de la puesta en marcha del campo motor, de la destructividad, etc.

La característica fundamental del tiempo x es que los recursos internos y “auto” se agotan y se encuentran frente al fracaso, sea por el hecho de la insatisfacción de los autoerotismos infantiles o de la solución alucinatoria, sea por el hecho del fracaso de las capacidades de ligazón o de descarga de una manera más general. Es este fracaso que hace bascular en el tiempo, siguiendo el tiempo  $x+y$ .

## Tiempo x+y

El agotamiento de las tentativas de soluciones internas, el fracaso de los recursos internos del sujeto desatan un estado de desamparo es un estado de tensión y displacer intenso, sin salida interna, sin fin y sin representación.

Dos casos se presentan entonces: si el estado de desamparo se acompaña de trazos mnésicos de experiencia de satisfacción con el objeto, éste se transforma entonces en un estado de falta, es decir un estado de esperanza en relación con un objeto de recurso, al cual acudir. Si el objeto de recurso sobrevive al desamparo y a la falta, es decir si aporta a tiempo la satisfacción<sup>4</sup> que calma el estado de tensión, esta respuesta del objeto provee la base de un contrato narcisista con el objeto.<sup>5</sup>

3. Sobre simbolización primaria ver también su libro *La metapsicología de los procesos* (1995).

4. Ameritaría un largo comentario sobre la satisfacción y las respuestas “satisfactorias” del objeto, para una primera aproximación ver Roussillon, “La fonction symbolizante de l’objet” *Revue Franç. De Psicoan.* N°3, 1997.

5. Las dificultades en la organización de la transicionalidad resultan frecuentemente del precio de estas “exigencias” narcisistas de los objetos.

Según este proceso, el objeto será investido como objeto de falta, si se asegura por su presencia un paliativo a los estados de desamparo. El objeto será amado por su presencia, faltará en su ausencia y también será odiado, y será entonces el objeto de un conflicto de ambivalencia. El contrato narcisista asegura la base de un proceso de socialización fundado en el reconocimiento de la falta del otro, luego de la falta del otro en el otro, y es generativo de relación de objeto y de su organización triangulada. (El concepto de contrato narcisista es tomado de P. Aulagner pero dándole un sentido ligeramente diferente.)

La otra cara del contrato narcisista es aquella del precio a pagar para asegurarse del recurso del objeto en caso de necesidad. El precio "mínimum" a pagar es testimoniar del conflicto de ambivalencia que asegura el precio del objeto y del lazo mantenido aún en su ausencia. Pero ocurre que los objetos exigen más del Sujeto para mantener la base del contrato narcisista, que ellos ponen una serie de condiciones para efectuar la provisión de recursos y su amor, a una serie de condiciones que forman parte del precio a pagar para el mantenimiento del reconocimiento narcisista implícito al contrato<sup>6</sup>. No es el objeto de esta tentativa de modelización el detallar las diferentes coyunturas que pueden entonces presentarse, aunque éstas tengan una importancia clínica notable y aunque ellas estén en el origen de una parte de las patologías del narcisismo, en la condicionalidad para poder "ser" que ellas instauran. Las alianzas patológicas que se crean entonces con el objeto, pueden ser consideradas como la base de las organizaciones de "falso self" descriptas por Winnicott. Pero puede ocurrir que el precio a pagar sea tan alienante que amenace la existencia de un contrato narcisista posible y que

éste no pueda instaurarse o no se instaure más que parcialmente.

Vayamos entonces ahora a la otra rama de la alternativa, aquella que concierne al fracaso de la realización del contrato narcisista.

Si el objeto no se presenta o si la respuesta que aporta al requerimiento del sujeto es muy insatisfactoria o más aún, si el precio a pagar para obtener un recurso de éste excede las capacidades del sujeto, el estado de falta degenera bajo el efecto de la rabia impotente que moviliza, y pasamos al tiempo  $x+y+z$ .

### Tiempo $x+y+z$

El estado de desamparo del objeto dura un tiempo  $z$  más allá de lo soportable. El estado de falta se degrada en un estado traumático primario. Si el sufrimiento psíquico está en primer plano produce un sentimiento de agonía (Winnicott), si él se mezcla con el terror ligado a la intensidad pulsional comprometida, produce un terror agnóstico o un terror sin nombre.

Estos estados traumáticos primarios poseen un cierto número de características que los especifican. Son, como los estados de desamparo, experiencias de tensión o de displacer sin representación (lo que no quiere decir sin percepción ni sin sensación), sin salida, esto quiere decir sin recursos internos (éstos ya han sido agotados) ni recursos externos (estos últimos están desfallecidos), son estados más allá de la falta y de la esperanza.

Estos estados traumáticos primarios producen entonces un impasse subjetivo, provocan un estado de desesperación existencial (que se aproxima a la depresión esencial que describen los psicosomatistas en ciertas formas de melancolía o de depresión existencial), una vergüenza de ser, que amenazan la existencia misma de la subjetividad,

6. Las dificultades en la organización de la transicionalidad resultan frecuentemente del precio de estas "exigencias" narcisistas de los objetos.

de la organización psíquica. El sujeto se siente “culpable” (culpabilidad primaria preambivalente), y responsable de no haber podido hacer algo frente a aquello a lo que se vio confrontado; arriesga “morir de vergüenza” al contacto de la herida narcisista identitaria primaria que le infringe la situación traumática. La subjetividad está confrontada a lo que yo propongo llamar como Bettelheim, una “situación extrema” de la subjetividad.

### El clivaje del yo

La misma salida a esta situación en impasse es paradójal. Para sobrevivir, el sujeto se retira de la experiencia traumática primaria, *el se retira* y *se corta* de su subjetividad. Asegura su “sobrevivencia” psíquica, de ahí la paradoja, cortándose de su vida psíquica subjetiva. Él no siente más el estado traumático, no se siente más allá donde él está y se descentra de él mismo, se desplaza de su experiencia subjetiva.

En la línea de la proposición de Freud del “Compendio” o del fin de las Construcciones en psicoanálisis, me parece oportuno reparar en este proceso de retraimiento o retirada (*retrait*) fuera de sí, como una forma de clivaje del yo. Sólo este concepto permite respetar la paradoja de una defensa que opera por *corte* o *retraimiento* (*retrait*) de la subjetividad y no solamente por retirada o sustracción de la representación o represión del afecto.

El aspecto paradójal de esta defensa extrema se une al hecho de que el yo se cliva de una experiencia a la vez sentida y no constituida como una experiencia del yo, lo que supondría que ella pudo ser representada. Por un lado la experiencia fue “vívida” y entonces dejó “trazas mnémicas” que dan prueba de ella, al mismo tiempo, por otro lado no han sido vividas y apropiadas, en la medida en que como dice Winnicott, no han sido puestas “au présent du moi”, lo que supondría que ellas han sido representadas.

A diferencia del clivaje evocado por Freud en

el artículo de 1937, “El clivaje del yo en los procesos de defensa”, que describe el desgarramiento de un yo “tironeado” entre dos cadenas representativas incompatibles entre sí, el clivaje que nosotros describimos, desgarramiento la subjetividad entre una parte representada y una parte no representable. No obstante, es un clivaje de la subjetividad y la parte no representada es sin embargo “psíquica” y “subjetiva”, ella debería pertenecer al yo.

Por otra parte me parece importante pensar un modelo de conjunto del sufrimiento identitario narcisista y subsumir las formas de éste, bajo la égida de un proceso único, el clivaje. Esto pensado en el sentido de la evolución del concepto de Freud, propuesto desde el año siguiente en que en el Compendio, hace del clivaje el proceso organizador de las fallas del narcisismo.

Sin embargo nuestro análisis anterior describe un proceso de defensa y no una organización estructural como lo son las patologías del narcisismo, para pasar de uno a otro, es necesario hacer intervenir hipótesis complementarias para completar nuestra representación de las patologías identitarias narcisistas. En el estado de nuestra descripción no hemos llegado todavía a una estructuración de la defensa narcisista sino solamente a una primera medida de sobrevida psíquica.

### El problema de la ligazón primaria no simbólica

Para completar nuestro esquema de conjunto y el cuadro que proponemos, hay que tener en cuenta que el hecho de clivarse de las trazas de la experiencia traumática primaria, no las hace en tal caso desaparecer más que por la subjetividad consciente, no así en el sentido de la subjetividad inconsciente, en el sentido del clivaje, el cual conserva dichas trazas.

Las trazas de la experiencia traumática primaria están más allá del principio placer-displacer.

Esta defensa que está bajo la primacía del principio del placer tiene que ver con lo representado; las trazas perceptivas están sometidas, por el contrario, a la compulsión de repetición. Lo que quiere decir que ellas serán regularmente reactivadas bajo el empuje de ésta, que ellas tenderán a ser regularmente reinvestidas alucinatoriamente.

Su reinvestimento tenderá a amenazar la subjetividad y el yo de un retorno de la experiencia traumática: el clivaje tiende también a hacer retornar. En la medida de que no es de naturaleza representativa, la vuelta de lo clivado no tiene tampoco naturaleza representativa, es en acto que arriesga manifestar sus efectos, quiere decir que el riesgo es de reproducir el estado traumático mismo.

El clivaje entonces no es suficiente, será necesario repetirlo u organizar las defensas contra la vuelta del estado traumático anterior, que retorna con las principales características de su momento de emergencia, repitiendo también su carácter traumático, así como el fracaso de la simbolización que se dio en aquel entonces. Estas son las defensas complementarias puestas en obra por la psique para intentar ligar y yugular de manera estable el retorno de lo clivado, que van a caracterizar el cuadro clínico de las defensas narcisistas y las diferentes formas de patologías identitarias narcisistas.

La primer modalidad que debemos encarar es la de una tentativa de retornar al estado anterior  $x+y$ , aquella en la cual un contrato narcisista alienante permite aún unirse con el objeto. Frente a la amenaza de catástrofe psíquica, opera una rendición secundaria a las condiciones de un contrato narcisista con el objeto. Por alienante que sea es preferible esto último, antes que el enfrentamiento con las angustias sin nombre del estado agonístico, y antes que la radical no asignación a la cual el sujeto se confronta. El sujeto, para continuar ligado o constituir un lazo con el objeto, acepta pasar por las "horcas caudinas" de

éste; para mantener la alianza con el objeto acepta amputarse de una parte de sí mismo que continúa aún en "sufrimiento", errante en la psique, no advenida a sí.

Algunas formas de masoquismo (Ej. "El contrato de la Venus" S. Masoch), ciertos "pactos denegativos" (R. Kaes, 1989), ciertas formas de relación incestuosa (P.C. Racamier) se anudan entonces sobre la base de la "elección" del objeto por más insatisfactoria y alienante que sea, con tal de no verse enfrentado al retorno de la agonía. Sobre esa base cierta simbolización puede desarrollarse, pero en la zona que nos interesa, que involucra la proximidad con la zona traumática, ella quedará relativamente rígida y fijada, y siempre potencialmente amenazada por un retorno de la agonía en cuanto se presente una separación con el objeto, en cuanto las condiciones del pacto con el objeto se hallen en peligró.

Es necesario examinar también la hipótesis de una simbolización "secundaria" *après-coup* de las agonías primarias. Esto no se puede excluir y la clínica lo confirma, la experiencia traumática primaria puede llegar secundariamente a infiltrarse de "hinchazones" alucinatorias de las experiencias posteriores, con las cuales ella estaría así mezclándose, ligándose e intrincándose, y gracias justamente a esta intrincación simbolizarse. La resistencia al trabajo psicoanalítico y al levante de la represión de ciertos síntomas neuróticos, indican a menudo que ellos drenan aspectos de otra naturaleza.

Una represión puede enmascarar un clivaje; lo inverso puede también encontrarse y un clivaje puede también contribuir a la represión. El trabajo psicoanalítico nos ha habituado en efecto a concebir una psique en estratos donde encontramos capas sucesivas de defensas en las cuales se mezclan experiencias de diferentes edades y diferentes naturalezas. Es creíble que la intrincación y la toma secundaria de las características de las

agonías primarias sean frecuentes, la intensidad de ciertas formas de resistencia a la integración de la falta y a la elaboración de la angustia de castración así lo indicaría.<sup>7</sup>

Pero la experiencia clínica muestra que en un cierto número de casos, no hubo trabajo de retoma après coup de la experiencia traumática primaria y que ésta quedó clivada de los procesos integradores. Mucho más que la represión, el clivaje provoca “fueros” (caracterizados por extraterritorialidades utópicas o atópicas que parecen atravesar las edades sin ser manipuladas por las experiencias ulteriores); esta es sin duda la característica central de los estados clivados de la psique.

¿Cómo comprender que el trabajo psicoanalítico pueda reencontrar trazos de estas agonías primarias, nada o muy poco manipuladas por la historia? Esta cuestión se superpone a aquella de la modalidad en que la experiencia traumática ha sido ligada de manera no simbólica, lo más cerca posible de estas modalidades de registro histórico. Como ya hemos dicho, son las modalidades de ligazón primaria no simbólica que especifican mejor los cuadros clínicos de las patologías identitarias-narcisistas, es a partir de sus diferentes modalidades que es necesario describir los distintos destinos del retorno de lo clivado.

Estas soluciones para oponerse al retorno de lo clivado son soluciones solipsistas en su fondo, aún si ellas pueden acomodarse con aportes salidos de los objetos. Estas se emparentan a lo que M. Khan, siguiendo a Winnicott, nombra como las autocuras, lo que quiere decir soluciones que no proceden de inmediato de una forma de interiorización de la experiencia subjetiva, sino que al contrario muestran al sujeto intentando “tratar” aquello a lo que se vio enfrentado, sin pasar por el costoso desfiladero de la simbolización y los duelos que ella engendra necesariamente. No

son tampoco las modalidades autoeróticas propiamente dichas, que no se conciben sino como una forma de comercio interno con el objeto en el orden representativo; se emparentan sobre todo a formas de autosensualidad tales que los autores anglosajones como “procedimientos autocalman-tes” descritos en particular por G. Swec.

El empobrecimiento del Yo, retomado por Freud a partir del “traumatismo 1920”, aparece como una característica general de estos diferentes cuadros clínicos, y por él debemos comenzar nuestro trayecto. Está siempre presente, aunque no esté siempre manifiesto, por el hecho de la amputación que el clivaje hace sufrir al ser. Pero junto con la falta de ser que está implicada, el empobrecimiento es también resultado del hecho de las modalidades de defensa narcisistas se caracterizan por el hecho de la psique “explota una parte de sí misma para tratar de oponerse al retorno de lo clivado y operar los contrainvestmentos indispensables.” Se puede aún decir que es la “mejor parte” de la psique que se emplea y se aliena en la tarea de proteger el resto de la psique de los retornos traumáticos primarios. Esta explotación de algunas partes de sí ya fue fuertemente subrayada por Ferenczi en sus trabajos sobre el traumatismo; está también en el origen de la impresión de falso self notada por Winnicott a propósito de las patologías del narcisismo. Lo importante es notar que la alineación de una parte de la psique a tareas defensivas no permite a ésta sacar verdaderos beneficios narcisísticos primarios de esta actividad, es el precio a pagar para asegurar sus tareas de sobrevivencia psíquica.

Pero el empobrecimiento del yo, siempre más o menos presente puede ser más manifiesto y estar en el primer plano del cuadro clínico. Es lo que pasa cuando domina el primer tipo de ligazón primaria no simbólica, que yo deseo describir ahora: la neutralización energética.

7. Sobre este punto ver Rosusillón “Le rol charrière de l'angoisse de castration”, en *Le malétre*, PUF, 1997.

### La neutralización energética

Consiste principalmente en tratar de neutralizar la vuelta de lo clivado por una organización de conjunto de la vida psíquica, destinada a restringir lo que sea posible, las investiduras de objeto y las relaciones que arriesgan de reactivar la zona traumática primaria y el estado de falta degenerativa que la acompañó. Toda falta que arriesga de reinvestir el estado traumático, toda relación que puede generar un retorno de la falta, será evitada o congelada, todo compromiso se restringirá y con él la vida que lo acompaña. La neutralización puede ser utilizada como mecanismo de aporte de la organización narcisista o puede ser el mecanismo principalmente utilizado.

Un primer ejemplo clínico históricamente bien conocido es aquel de **Norbert Hanold, héroe de la “Gradiva” que petrifica su vida**, sin duda **a partir de la muerte súbita de los dos padres**, (lo que Freud no releva, pero que está presente en la historia de Jansen), todo eso antes de que Gradiva-Zoé venga a despertar el volcán que estaba somnoliento.

Las características de la clínica de la historia de Hanold no se corresponden con procesos de represión y de retorno de lo reprimido, al contrario de lo que **Freud desarrolla en su análisis, la cuestión es que él no posee en esa época el concepto de clivaje**. Es más bien la desneutralización de un clivaje lo que en este caso se produce, como lo ponen en evidencia las figuras del fetiche, numerosas en la clínica de la historia, que el proceso de despertar del héroe revela.

No es aquí el lugar de desarrollar en detalle el análisis que permitiría asentar esta proposición, me contento con señalar que los sueños del héroe toman el sentido de una puesta en escena auto-representativa de los procesos de “petrificación” que metaforiza, en la historia, proceso de neutralización que sigue a la catástrofe psíquica y al clivaje. En la historia de Gradiva en la ligazón no

simbólica energética, la neutralización es seguida de manera sin duda transitoria, por una sexualización de la ligazón que llega al esbozo de una sutura de tipo fetichista (siguiendo mi desarrollo); dicha sexualización resulta más económica, en la medida que vuelve más posible una cierta forma de relación de objeto.

Otra metáfora clínica de la neutralización es la del “gel”, hielo. Ella es abordada pero de manera no metafórica, por Freud en “Visión de conjunto sobre las neurosis de transferencia”. En este texto Freud hace de un tiempo prehistórico de glaciación, el punto de fijación original de muchas de las neurosis de transferencia, como si buscara en el proceso de congelar, a la vez una modalidad de la conservación en este estado, forma deseudolancia en el sentido del término de L. Bergeret, y a su vez **el punto de neutralización histórico de una catástrofe identitaria arcaica**.

**La historia de Joey y de Gerda en el célebre cuento de Andersen, La reina de los hielos**, puede también servir para ilustrar esta modalidad de neutralización de la parte clivada. Aquí no puedo suministrar el detalle del análisis que me permitiría ponerlo en evidencia. No obstante la historia del cuento saca a luz la manera en que una parte herida de la psique representada en el cuento por Gerda trata de retomar contacto con la parte clivada y congelada de ella misma, representada por Joey en el cuento, que se halla encerrada para siempre en el palacio de la reina de los hielos. **Se encuentra así metaforizado el recorrido y el sacrificio de una parte del aparato psíquico, que intenta socorrer para reanimarlo aquello que tuvo que clivar para sobrevivir, y sin lo cual ella no puede vivir sin embargo**. Pero lo que más nos importa aquí directamente es la manera en que el contacto con la parte clivada se vuelve imposible, es decir la glaciación, el hielo psíquico, que es tanto un hielo afectivo, como un congelamiento de la actividad psíquica en sí misma.



En el proceso de neutralización energética simple, que está naturalmente emparentado con formas de depresión “fría” (es decir sin un cortejo de afectos depresivos -lo que es una diferencia clínica notable), todo parece pasar como si la psique, confrontada al fracaso de sus tentativas de integrar la experiencia traumática, llegara a poner ésta de lado, esperando que un objeto -Zoe-Gerda- venga en nombre del amor o en virtud de un contrato narcisista extremo, a reencontrar y vivificar o recalentar la parte que el sujeto había tenido que clivar.

Terminaré estas observaciones sobre la neutralización energética y sobre el empobrecimiento del Yo que la misma entraña, con una interrogación sobre los lazos con lo que los **psicosomatistas**, siguiendo a P. Marty, pudieron llamar pensamiento o funcionamiento operatorio. Veremos más adelante que yo propongo siguiendo a Freud, que una de las formas de ligazón no simbólica de retorno de lo clivado es la somatosis o la ligazón biológica. En esta perspectiva, nada impide considerar que el funcionamiento operatorio es el efecto sobre la psique de la neutralización energética, puesta en funcionamiento para protegerla del retorno de lo clivado, de la experiencia de tipo agonístico.

Si la neutralización energética, la movilización de contracargas, como lo dice Freud en 1920, forma parte de la mayoría de los cuadros clínicos de clivaje, yo indico que ella está también a menudo acompañada de modalidades defensivas de apoyo. Una entre ellas, concierne a las formas llamadas “perversas” de tentativas de religazón secundaria.

### **Ligazón primaria no simbólica y sexualización**

Las dos formas clásicas, sobre las cuales el psicoanálisis, siguiendo a Freud, ha puesto principalmente el acento, son **el masoquismo “perverso” y el fetichismo**. Comprendo por esto, los comportamientos que resultan de una utilización perversa de la sexualización y no su organización fantasmática.

La forma general de esta modalidad de ligazón no simbólica es la que Freud ha evocado alrededor de la noción de coexcitación libidinal. La idea aquí central es que las experiencias traumáticas no elaboradas, van a intentar ser reintegradas en la subjetividad utilizando las posibilidades de ligazón conferidas por la excitación sexual y así tratar de inscribirse bajo la dominación del principio de placer-displacer.

Dentro de la ligazón de tipo “masoquista”, gracias a la coexcitación libidinal, la experiencia traumática está dominada y tornada una experiencia productora de placer. Frente al retorno obligado de la experiencia agonística, frente a un retorno pasivamente vivido del estado anterior, la psique y el yo se comportan como si fueran el agente de aquello a lo cual se encuentran sometidos, como si la psique bebiera en este malestar (mal-être, sufrimiento del ser, la fuente de su bien.

La coexcitación libidinal no debe en efecto ser considerada como un proceso psicológico que provendría de una forma particular de la actividad libidinal. Es más bien una forma de sexualización segunda de una experiencia que no fue acarreada por una satisfacción primaria. Frente a la impotencia vivida en la experiencia traumática, frente al fracaso del Yo en el traumatismo, la psique prefiere presentarse como el agente, de aquello a lo que él mismo no puede sustraerse.

Todo lo que está en la psique es entonces considerado como proveniente del yo, como un anhelo cumplido del yo, que así intenta asegurar su dominio sobre todo lo que la habita. Mágicamente el yo o el sujeto “desea” o finge desear aquello que es incapaz de evitar o destruir. La posición masoquista no se comprende bien si no es en relación a la problemática del dominio, si no se tiene en cuenta que los aspectos que están en juego son antes que nada narcisistas. Aquí la salvaguarda narcisista es obtenida con la ayuda de una confusión del registro del placer y de aquel del displacer: el clivaje

es deconstruido, y mantenido de algún modo por este procedimiento, gracias a la confusión y a la inversión de “bueno” y de “malo”. El sujeto prefiere sentirse culpable, pero entonces responsable y activo, dueño, que reencontrar la impotencia y el desamparo de lo vivido agonístico.

Desde 1915, Freud había avanzado en la idea de que los procesos de retorno (Green, “Narcisismo de vida y narcisismo de muerte”) precedían la represión, ellos se inscriben entonces entre el clivaje y la represión, toman el relevo de los clivajes demasiado costosos energéticamente, tratan de hacer posible las represiones secundarias que en este momento se volvieron posibles de encarar gracias a la ligazón así realizada. El yo trata un desgarramiento de su telón de fondo, como una particularidad emblemática de su organización representativa, como un blasón de su originalidad.

Esta es la “magia” del proceso que burla la organización simbólica, tratando la experiencia traumática como si ella estuviera integrada simbólicamente en la subjetividad, en el intento hacer así ahorrarse el trabajo psíquico necesario para su integración efectiva. Hemos podido evocar en este sentido, a propósito de la posición masoquista la cuestión de una sexualización de la relación con el superyo. Me parece más pertinente, como G. Deleuze lo propone en su “Presentación de S. Masoch”, de analizar el contrato que religa el sujeto a su objeto interiorizado. Este contrato, en el cual se habrá reconocido una forma de contrato narcisista, representa el precio a pagar para asegurarse el investimento del objeto y ser así protegido de un retorno de su “frialdad”, de su ausencia afectiva y con ella un retorno del traumatismo primario. La “solución” masoquista no se sostiene sino es por el hecho de una complicidad de los objetos, quienes lo mantienen y con la explotación perversa de la subjetividad.

Puede ser, para terminar con estas observaciones de la posición masoquista, que sea bueno pre-

cisar que la forma de pervertisación que yo acabo de describir no debe confundirse con la capacidad de soportar y resistir una cierta cantidad de excitación psíquica o de tensión psíquica que, es necesaria para efectuar el trabajo de simbolización. La noción de un masoquismo “guardián de la vida” psíquica, según evoca la literatura psicoanalítica francesa, comporta en efecto, una ambigüedad. Se designa así una verdadera posición masoquista inevitable o se llama así, casi por abuso de lenguaje a una cierta capacidad de tolerar la tensión, lo que quisiera efectivamente decir que una cantidad de excitación habría aprendido a ser considerada buena por la psique contrariamente al principio del placer displacer.

Las precisiones que yo propongo, sin pretender reducir el conjunto de la cuestión bastante complejo por lo demás, llevan a diferenciar la tensión que está conformada por el sesgo de una actividad simbólica de ligazón, y aquella que está conformada solamente por un retorno narcisista, en el cual el valor de la excitación no está ligado. Sólo esta última me parece verdaderamente merecer la denominación de masoquista, la otra surge del efecto de la simbolización primaria que hace posible cierta resistencia de la psique a la tensión pulsional.

Debemos examinar ahora la segunda “solución” de ligazón primaria no simbólica utilizando la sexuación: el fetichismo. Es la solución gracias a la cual el concepto de clivaje del Yo pudo ser descrito por Freud. Sin embargo, una lectura atenta de los textos freudianos deja traslucir sin demasiada dificultad que el fetiche es un modo de sutura, es decir un modo de religazón secundaria del clivaje. Este está relacionado por Freud con la experiencia catastrófica del descubrimiento de la diferencia de sexos, es ésta la que produce el desgarramiento del yo que el fetiche intenta suturar.

La dificultad de la demostración de Freud, se halla en el hecho de que no dice por qué en

algunos varones el descubrimiento de la diferencia de sexos entraña una vivencia de catástrofe psíquica. Mi experiencia clínica me ha permitido formar la hipótesis de que cuando es ese el caso, un traumatismo primario anterior había venido a mezclarse a la experiencia más tardía coloreando a ésta con sus características propias. Dicho de otra manera, la experiencia del descubrimiento de la diferencia de los sexos no es catastrófica más que cuando ella ocupa el lugar de una transferencia, de una experiencia agonística que encuentra esta manera de hacerse representar. Esta se sexualiza así y utiliza esta sexualización para tratar de simbolizarse en el orden de la diferencia sexual. La solución fetichista sutura así el clivaje anterior que ha afectado la subjetividad, produce un representante representativo que liga y cicatriza el clivaje, pero al precio de una renuncia al carácter metaforizante de la simbolización psíquica

Si en efecto el fetiche es susceptible de desplazamientos, detiene la generatividad metaforizante, la fija en un objeto particular y singular, emblema narcisista que enmascara la falta de organización representativa. En el mismo sentido en las mujeres, pero también en algunos sujetos masculinos, la envidia del pene supone un punto de fetichización anterior al sexo masculino, siendo éste elevado al rango de garante contra el fracaso de la simbolización. El pene no es más entonces el atributo masculino que define una identidad sexuada, se convierte en un atributo mágico premonitorio contra el retorno de las experiencias agonísticas clivadas, por el hecho de la inaptitud de estas últimas de ser simbolizadas.

La clínica de los últimos decenios, que describe la relación de objeto fetichista, o algunas formas emparentadas al fetichismo de la anorexia femenina, me parecen que van en la dirección que yo propongo que se abra, a partir del momento que lo sexual no sería, más que los otros significantes psíquicos, idéntico a sí mismo, no es en-

tonces el punto de culminación obligado de las cadenas asociativas. Se iría hacia una concepción donde no ocupe un lugar ciertamente fundamental sino relativo en las series significantes.

Todavía es grande el riesgo de confundir la importancia de lo sexual, y en particular de lo sexual fálico, lugar de reorganización estructural de la historia libidinal anterior y por ende encrucijada de las reorganizaciones significantes, pero relativo a una época particular de la organización psíquica, con un pansexualismo que habría olvidado la relatividad idiosincrásica de su momento histórico y lo propusiera como última ratio de la psique.

He ahí por qué los conceptos de sexualización y de desexualización, es decir los procesos por los cuales se produce lo sexual, deben pasar a un primer plano del análisis en detrimento de una sexualidad que se da como perfectamente idéntica a sí misma y como un en sí intrínsecamente definido.

### **Unión no simbólica primaria “somática”**

Desde 1920, Freud distingue, a propósito de los estados de neurosis traumática de guerra, que una herida física sobrevenida oportunamente protege del desarrollo de un estado traumático. La hipótesis es que las cantidades de excitación efractivas afluyen en dirección de la herida, si ésta es suficientemente circunscrita, y protege así a la psique misma del desborde.

Esta hipótesis provee la base de la idea que frente al retorno del estado traumático clivado, una afección “somática” puede jugar el mismo rol y venir a ligar corporalmente, en una somatosis que ella alimenta entonces, aquello que la psique no puede llegar a ligar con ayuda de sus propios recursos. Una de las bases narcisistas, el cuerpo, se encuentra siendo así sacrificado en una de sus partes o en una de sus funciones para ligar aquello que amenaza a la psique. La somatosis permite

además intentar reanudar un lazo con los objetos si éstos son más sensibles a la materialización “concreta” del sufrimiento en el cuerpo.

El proceso de la “solución” somática puede funcionar en dos niveles. Sea que se contente con mantener una enfermedad somática en actividad, confiriéndole así una función psíquica que puede contribuir a producir la afección somática en sí, sea que la misma afección pueda contribuir somática ella misma a infiltrar alucinatoriamente las percepciones traumáticas anteriores en las percepciones y sensaciones actuales del soma. Como pude demostrar en varias ocasiones la alucinación de una quemadura quema efectivamente<sup>8</sup> y lleva al cuerpo a delirar en su funcionamiento.

En este sentido, prolongando las hipótesis precedentes se puede también pensar que este mismo proceso se reencuentra en ciertas formas de sobre-investimento de las percepciones o de las sensaciones, que absorben los excedentes no ligables por la actividad representativa. Estos procesos son subrayados por Freud en “Construcciones en psicoanálisis” a propósito del carácter “excesivamente claro”, casi alucinatorio, de ciertas percepciones que vienen en lugar de la rememoración de recuerdos traumáticos. En la escena que se esboza a propósito del fetichismo, Freud subraya también el enganche perceptivo, con las percepciones y sensaciones que rodean la escena traumática en sí misma.

Si la sensación nos reenvía al lado de su “exterior interno”, el cuerpo, la percepción nos lleva del lado de la realidad externa, y de su utilización en las modalidades de ligazón no simbólica de los traumatismos primarios.

### **Las “soluciones” grupales e institucionales**

Seré breve sobre esto, sobre lo cual ya he tratado al referirme a la génesis y las bases simbólicas

del encuadre y de la institución. (Roussillon “Lógicas y arqueológicas del encuadre psicoanalítico”, PUF, 1995)

Como Freud propone claramente en la hipótesis de 1921, en *Psicoanálisis de las masas y análisis del yo*, una parte del aparato psíquico puede ser externalizada y superpuesta sobre un objeto externo. Según la célebre fórmula “El objeto puede ser puesto en el lugar del ideal del Yo”.

Los trabajos de Jackes, Bion, Bleger, Kaes, Anzieu, etc., prolongando esta observación fundadora de Freud, permiten encarar que las instituciones o el encuadre puedan servir de objetos “contenedores” o de sistemas de ligazón de parte de la tópica interna proyectada. Es válido más aún para lo utópico de lo que está clivado del Yo, como J. Bleger (1967) lo pudo mostrar en particular, y que puede ser localizado afuera en objetos (es el mecanismo descrito como identificación proyectiva), o en los sistemas grupales o sociales. La militancia (B. Chouvier), la ideología (R. Kaes), cuando comprometen formas de la pasión, son testimonio repetido de ello. Trabajos llevados a cabo sobre la problemática del desempleo muestran como el trabajo y su entorno organizacional y humano, pueden también servir para mantener ligadas las partes clivadas postraumáticas de la psique, como lo indican las descompensaciones que sobrevienen en caso de pérdida del empleo.

En ciertas condiciones de funcionamientos, la institución o el marco pueden operar como fetiche de un grupo, como “fetiche colectivo”; la historia de la religiosidad está llena de esos ejemplos. Las hipótesis de Freud, por ejemplo, concernientes al Hombre Moisés suponen que la religión monoteísta surgió de la sutura de un clivaje (Freud postula la existencia de dos Moisés diferentes y fundidos en una sola historia). Ellos evitan la neurosis, la perversión o las psicosis individuales.

8. En el presente volumen el estudio que consagro a la “solución” biológica del traumatismo.

## La “solución” delirante o psicótica

Otra modalidad de ligazón y de sutura del retorno de lo clivado, sobre la que seré también breve, en la medida que un capítulo de este libro le será consagrado, nos es suministrada por la psicosis y el delirio. Luego de una descompensación o de una deconstrucción del clivaje, la experiencia agonística, no simbolizada primariamente y así activada alucinatoriamente, va a ser proyectada en el presente del sujeto del cual subvirtió la tenencia. Confrontado el sujeto a la necesidad de significar su experiencia “actual” enfrentado, a esta confusión alucinatoria de tiempos, va a intentar significar esta experiencia subjetiva con la ayuda de los recursos de su presente: él delira e intenta así de autorepresentar secundariamente la experiencia agonística primaria.

El delirio es una tentativa de ligazón simbólica secundaria de una experiencia traumática primaria no simbolizada primariamente. Es también un modo de cicatrización por la simbolización secundaria, del retorno de lo clivado de la experiencia agonística primaria. Por ello es que los delirios representan a menudo experiencias cataclísmicas, como la de Schreber, que intentan significar en el presente o el porvenir la experiencia agonística que no se pudo inscribir en su momento en su historia.

Podríamos sin duda prolongar esta revisión de “soluciones” no simbólicas a la amenaza de retorno de lo clivado, me limité a las modalidades presentadas en este libro y a las que yo consagré un estudio particular.

Los capítulos que seguirán estudian los diversos eslabones del modelo de conjunto que yo propongo, construyendo, a veces al azar, a veces de manera más decidida, la explicitación o la demostración de cada uno de los “momentos” estructurales del modelo.

El análisis de las coyunturas narcisistas-identitarias hace remontar el tiempo en dirección a

los tiempos–fuera de tiempo, que están implicados en el clivaje y las defensas contra la agonía, en dirección de la experiencia de falta de ser, de la falta de sí, las cuales están en el origen de este tipo de trastornos, e invitan a una suerte de viaje en el tiempo, y fuera del tiempo.

## Bibliografía

- Blejer, Jose. (1967) *Simbiosis y Ambigüedad*. Ed. Paidós.
- Deleuze, G. (1967) .Presentación de Sacher Masoch. Lo frío y lo cruel. Ed.Amorrortu.
- Freud, S. (1975) *Obras Completas*. E. Amorrortu.
- Green, A. Narcisismo de vida y narcisismo de muerte. Ed Amorrortu. 1986.
- Kaes, R., Rousillon y otros. (1989) *Lo negativo*. Amorrortu.
- Rousillon, R. (1995) Un metaspicologie des procesus et de transitionnalité. Rev. Franc. de Psicoan. N° 5. PUF
- (1997) Le role charriere de la angoisse de castration. Le mal-être, PUF.
- (1995) Lógicas y arqueológicas del encuadre psicoanalítico, PUF.
- (1997) La fonction symbolizante de l’objet. Revue Franç.de Psicoan. N°3.



Palabras **cruzadas**



## Intercambio Epistolar

---

### Epistolario entre Leonardo Peskin y Ricardo Bernardi

EL GÉNERO EPISTOLAR ha sido el modo de intercambio más próspero y usado durante siglos. Desde Abelardo y Eloísa hasta la correspondencia entre Freud y Fliess, Nietzsche, Heidegger, Dalí, García Lorca, Clarisse Lispector, Cortázar, Pizarnik, Benjamin, Adorno, Auster, Coetzee, Borges, Octavio Paz, sólo por nombrar algunos de los que hicieron de sus cartas y el tiempo destinado a su factura una ceremonia tan cuidada y apasionada como el resto de sus producciones.

Los epistolarios abren sus moradas simples, sin pretensiones de estilo, sin la mirada de otro que sancione, sino de O-otro que desea y espera recibir palabras. Alojamos ampliamente, sin prejuicio y con un empuje inusitado para un género que podríamos considerar marginal de la literatura, desde escenas nimias y cotidianas, hasta trozos de historia viva, semillas de grandes escritos, narrativas de sentimientos, teorías, pensamientos.

Generosa, exuberante, cercana a la fuente de cualquier inspiración y deseo, una carta puede contener el germen de “grandes relatos”, el *incipit* de una narrativa memorable por venir.

No ha sido poco lo que ha impulsado la idea de que dos analistas intercambien sus ideas por correo (electrónico), que puedan hablar entre ellos, coincidir y disentir, discurrir, navegar por sus ideas con la libertad de la que quisieran servirse. El tema propuesto fue nuestra disciplina, nuestro arte...

Natalia Barrionuevo



Buenos Aires, Marzo de 2015.

Querido Ricardo Bernardi:

Rte. Leonardo Peskin

Freud da una triple definición: “*Psicoanálisis es el nombre: 1) de un procedimiento que sirve para indagar procesos anímicos difícilmente accesibles por otras vías; 2) de un método de tratamiento de perturbaciones neuróticas, fundado en esa indagación, y 3) de una serie de intelecciones psicológicas, ganadas por ese camino, que poco a poco se han ido coligando en una nueva disciplina científica*”. No obstante cada una de estas definiciones se presta a muchas interpretaciones, según los intérpretes. Y por ende, son llevadas a la práctica teórica y clínica de formas diversas. En la complejidad de la obra de Freud hay sustento para versiones muy dispares. Por ejemplo, algunos aplican un *setting* rígido en la tarea terapéutica o extienden el método a entidades clínicas que no son neuróticas. Multiplicadas las versiones, bajo una misma nominación conviven “muchos psicoanálisis”; así como se diversifican las religiones, dando interpretaciones radicalmente distintas con la adhesión a una misma Biblia. Lo mismo sucede al definir el objeto epistemológico, si es el inconsciente, la pulsión, el objeto de la pulsión, el sujeto, etc.

En su desarrollo el psicoanálisis se desplazó desde el deseo a las pulsiones, sus destinos y las interacciones con el yo (narcisismo mediante) y su operatoria con relación a la organización simbólica (genéricamente la represión). Esto está anticipado en el movimiento de re significación, dentro del cuerpo teórico freudiano, al deslizar “tanatos” desde el “Más allá del principio de placer” a la “Introducción del narcisismo.” Siendo esto concordante con una modificación cultural, habiendo ahora nuevos diseños en la jerarquización de lo simbólico, por ejemplo, las nuevas formas de expresión de la sexualidad, el tratamiento de la sexuación y la filiación.

El psicoanálisis debe seguir redefiniendo su campo y sus objetos teóricos. Por ejemplo, está siempre interrogado el tema de los dispositivos de pensamiento y de trabajo clínico. Esta misma propuesta que ustedes hacen, crea un dispositivo, donde la perentoriedad del intercambio se acenúa deshaciendo lo académico. Los debates y discusiones son muy importantes para dejar en claro que en nuestra “ciencia conjetural” el saber no es absoluto, ya que la singularidad rompe permanentemente lo universal.

El psicoanálisis, desde su origen, tiene cuestiones que van a seguir insistiendo paradójicamente. Una es lo que Freud llamó “resistencias al psicoanálisis”, por ser éste un discurso subversivo, aunque aspire a ser una ciencia, frente a las demandas de certezas que las ciencias duras exigen y algunos sectores de la cultura. En contraposición a esto es que la “llama subversiva” se debe conservar para que el psicoanálisis pueda progresar y subsistir, y no claudique cediendo el terreno a cierto discurso científico o a la religión; dos pensamientos enormemente extendidos y valorados a lo largo de la historia. Termino con una reflexión de Lacan: “*Pero si el psicoanálisis tiene éxito, se extinguirá por ser sólo un síntoma olvidado. Y no debe sorprenderse, es el destino de verdad tal como él mismo lo plantea al principio. La verdad se olvida. Por consiguiente, todo depende de si lo real insiste. Para ello, es necesario que el psicoanálisis fracase.*” Agregó, y que nosotros podamos avanzar en dar cuenta de lo real que insiste.

Montevideo, Marzo de 2015.

Estimado Leonardo Peskin:

Rte: Ricardo Bernardi:

El psicoanálisis ha sido para mí más que nada una vía de abordaje hacia lo más profundo, oscuro y a veces inescrutable de la experiencia subjetiva. El instrumento creado por Freud (terapia, investigación y reflexión teórica) ha estado presente en múltiples actividades que iban más allá del

consultorio (docencia universitaria, investigación, planes de salud) como una fuente inspiradora. Por eso, para utilizar la expresión de Green, veo al psicoanálisis, antes que nada, como un “pensamiento clínico”, que se abre en múltiples direcciones.

El título del próximo congreso de la IPA (Boston, 2015), “Un mundo en transformación: la forma y uso de las herramientas psicoanalíticas en la actualidad”, me resulta útil para pensar. Nuestra práctica desborda nuestras teorías y, más allá de ellas, hay un mundo a explorar. Siempre existió la tensión entre la fidelidad al pasado fundador y la necesidad de aceptar creativamente los nuevos desafíos. Ser fieles y creativos a la vez no es fácil, como recuerda Roustang, a menos que entendamos la fidelidad no como la adhesión a determinadas formulaciones sino a la búsqueda que llevó a ellas. Aunque he realizado un largo trabajo institucional en la IPA, siempre me he sentido más cómodo en las zonas de la periferia que en el centro de las instituciones, pues es en las fronteras de una disciplina donde reside, como en los árboles, su zona de crecimiento, aunque este crecimiento pueda perturbar la identidad adquirida. Mi esperanza es que predomine una plena aceptación de los nuevos desafíos y lo que ellos implican en cuanto a cambio y renovación.

El actual pluralismo teórico y técnico abre las puertas a un pensamiento más libre, pero también al riesgo de babelización. Cuando en distintas teorías una misma palabra se usa para designar cosas diferentes o diferentes palabras pueden designar las mismas cosas, los conceptos psicoanalíticos corren el riesgo de volverse inconsistentes. Este problema no lo resuelve una escolástica basada en argumentos de autoridad (“Freud u otro dijo...”). Requiere que aquellas teorías que resuenan en nosotros y se encarnan en nuestra práctica puedan ser utilizadas como fuentes de hipótesis alternativas cuyo valor y utilidad necesita ser contrastado con la experiencia clínica. Esto a su vez exige examinar colectivamente esta experiencia

en base a un lenguaje clínico y a criterios de validez compartidos. La experiencia de los grupos de discusión clínica, especialmente el que utiliza el modelo de los tres niveles (Altmann, Ed., 2014) me alienta a pensar que este tipo de diálogo entre analistas es posible en la medida en que aceptemos la primacía de la clínica.

El futuro dependerá del rumbo que tomemos. El psicoanálisis pierde vitalidad e innovación si siempre repite las mismas fórmulas y si la clínica se deja guiar ciegamente por la metapsicología. Si, en cambio, nos dejamos llevar por los nuevos interrogantes que surgen de nuestra práctica y estamos dispuestos a triangular nuestros conocimientos con los que provienen de la investigación sistemática y de disciplinas vecinas, creo que el horizonte se vuelve francamente esperanzador.

Buenos Aires, Abril de 2015.

Estimado Ricardo:

Rte: Leonardo Peskin:

Si tomo la respuesta de Ud. Bernardi, como un diálogo con mi posición, puedo decir que estoy de acuerdo, es más, noto mucha afinidad con sus ideas. Esto muestra que ambos estamos dentro del “campo psicoanalítico”. Nos encontramos en épocas donde los “campos” y los “espectros” son maneras de proponer aperturas, el problema es que algunas veces abarcan posiciones dudosas.

Por la “juventud” del psicoanálisis siempre es exagerada la referencia a los fundadores. Sin embargo, se plantea ¿cómo pasar de la referencia idealizada, protectora imaginaria, de un líder teórico (Freud, Lacan, Klein, etc.) a una referencia conceptual transmisible? Un saber sin dueño. Consideremos que el psicoanálisis, en la medida que conserva su esencia subversiva e inquietante –según Freud, “infernial”–, se contrapone a la búsqueda humana del amparo de un “líder” (padre o madre), frente a la incertidumbre. Esa es una de las razones para que haya una tendencia regresiva,

apoyada en referentes imaginarios a transformar en formas *light* muchos conceptos fundamentales, saliendo de la imprescindible complejidad.

La práctica clínica en cualquiera de sus formas siempre jaquea a la teoría, eso es lo que propongo como lo Real dominante. No obstante, el avance posible dentro de lo imposible, sin caer en la impotencia neurótica, es producir algún nuevo concepto. Corremos con nuestro saber detrás de los hechos, pero es crucial que nos pongamos de acuerdo hasta donde extendemos el campo psicoanalítico frente a las tentaciones que nos rodean de ceder ante las neurociencias, el cognitivismo, la astrología o por qué no la religión que es tan aliviante. Llegar a ser un "ateo viable" como alguna vez planteó Lacan es muy difícil, aparecen siempre nuevas deidades sustitutivas, la ciencia, el poder político o la cómoda alienación institucional. Que Bernardi encontrara un recurso interesante al ubicarse en los bordes institucionales, me deja pensando. Yo fui más drástico, nunca tuve ningún cargo institucional, solo acepté roles ligados a la enseñanza, la investigación o a cuestiones éticas, quizás por las mismas razones que él.

De todas formas, sospecho que si fuésemos a discusiones conceptuales, aparecerían las diferencias dentro de tantas afinidades; por algo cuando Uds. (Docta) propusieron este intercambio dijeron que buscarían representantes de líneas opuestas.

Invoco ahora a Freud "pecando" nuevamente en cuanto a la construcción de la disciplina sin referentes imaginarios. Voy a tomar un párrafo que siempre me impactó, quizás por la capacidad literaria que tuvo para decir algunas cosas. Ese sería otro asunto, autores que tuvieron mayor capacidad de escritura o de transmisión, siempre con el riesgo de producir fascinación.

Dice Freud: *Por lo que yo sé, los psicoterapeutas que se sirven del análisis de manera ocasional, no pisan un terreno analítico seguro; no han aceptado el análisis íntegro, sino que lo han diluido, acaso le han «quitado el veneno»; no se puede*

*contarlos entre los analistas. Considero que eso es lamentable; pero una cooperación en la actividad médica entre un analista y un psicoterapeuta que se limite a los otros métodos de la especialidad sería conveniente desde todo punto de vista.*

Montevideo, Abril de 2015.

Querido Leonardo:

Rte: Ricardo Bernardi:

La nueva contribución de Leonardo Peskin ha despertado mi interés por explorar acuerdos y divergencias.

Coincido cuando dice: "La práctica clínica en cualquiera de sus formas siempre jaquea a la teoría". Sólo agregaría: "cuando se lo permitimos" y me gustaría dialogar sobre esto. La producción de nuevos conceptos, como señala Peskin, despliega el lado luminoso del pluralismo. Pero también es necesario acordar la forma de examinar críticamente estas nuevas ideas, permitiendo que sean llevadas al tribunal de la experiencia, como pedía Freud en Lobos.

No hubiera elegido la cita de Freud de las Nuevas Conferencias, pues me parece que la realidad actual resulta más compleja. Muchos, si no la mayoría, de los analistas plenamente comprometidos con el psicoanálisis utilizamos múltiples recursos terapéuticos y no sólo lo que determinado modelo considera como "oro puro" o como imprescindible "veneno". El psicoanálisis evoluciona y no por ello se desnaturaliza. Por supuesto no cualquier cosa puede denominarse psicoanálisis. Los cambios sí nos exigen revisar los criterios que estamos utilizando. Freud aspiró a crear una disciplina científica a la vez que un movimiento unificado, pero cada uno de estos propósitos tiene requerimientos que no siempre son compatibles entre sí. "Movimiento" alude a un espíritu de cuerpo creado en torno a ciertos principios fundadores, pero conlleva el riesgo de convertirlos en verdades incuestionadas e incuestionables, lo que acarrea las consecuencias desafortunadas que bien muestra la historia: comités, anillos, cismas,

exclusiones... Lo que se considera psicoanálisis en una orilla del canal de la Mancha no lo es en la otra, o al otro lado del Atlántico, o para el colega que está a mi lado en mi propia sociedad.

Cuando, en cambio, partimos del psicoanálisis como disciplina, con base en la clínica, la cuestión central ya no es definir su esencia, sino considerar qué contribuye a su crecimiento como terapia, como método de indagación y como conocimiento. Las argumentaciones pasan a ser valoradas por sus propios méritos y no en base a argumentos de autoridad, y el criterio último pasa a ser el beneficio del paciente. Esto reabre un amplio campo de cuestiones metodológicas y epistemológicas cuya discusión es imprescindible para el crecimiento de la disciplina.

Despertó mi curiosidad que Peskin encontrara interesante mi metáfora de vivir en los bordes de la disciplina. Me gustaría explorar nuestros puntos de vista al respecto. Las fronteras no siempre son confortables. Suelen transformarse en fronteras ideológicas que exigen dar permanentes pruebas de la propia identidad y de la procedencia de las ideas que uno lleva consigo. Pero debo decir que, dentro de límites razonables, esto me resulta estimulante, pues obliga a reflexionar de dónde proviene lo que uno afirma, cómo se fundamenta y en último término en qué se apoya mi forma de ser psicoanalista.

Los nuevos puntos de diálogo que siento se abren aumentan mi interés por este diálogo, lo cual me lleva a agradecer a la revista *Docta* y en especial a Leonardo Peskin por esta posibilidad.

Buenos Aires, Mayo de 2015

*Querido Ricardo:*

*Rte: Leonardo Peskin.*

Retomando el diálogo con Bernardi, no me incomoda seguirlo a Freud en sus afirmaciones sobre el "oro" y el "veneno". Fueron hechas por él en un contexto donde le preocupaba la transformación del psicoanálisis en una práctica que no tenga

en cuenta el inconsciente, la sexualidad, la transferencia, la pulsión, etc. Con los ajustes de época esta preocupación sigue vigente. Freud decía que ciertas prácticas no son psicoanálisis pero "abre la puerta" para que puedan coexistir, distinguiendo unas de otras. Confundirlas sería otra variedad de resistencia al psicoanálisis, que no es solo oponerse a él sino decir que se lo practica y en realidad se está haciendo otra cosa. Adhiero a la afirmación de Winnicott cuando plantea que hay prácticas que no son psicoanalíticas pero el analista está mejor preparado para llevarlas a cabo. Vengo de una familia de joyeros y sé que el oro puro solo sirve para atesorar o construir estatuas, para hacer joyas hay que mezclarlo con cobre, plata y otros metales para que deje de ser quebradizo y blando como el plomo. Así vemos surgir el oro blanco, el rojo, el amarillo, de 18 quilates o 24, etc. Sin embargo lo que hace valiosa y genuina una joya es que tenga oro. Entramos en el problema más serio que es ¿quién lo valida? , ¿Cómo sabemos si hay o no análisis en tal o cual caso clínico? Coincido que las soluciones eclesíásticas empeoran el problema y conforman organizaciones políticas que tienen otros intereses en juego y aun son dominantes en todas las instituciones. Los analistas son humanos y repiten el modelo de la psicología de las masas. Aunque Lacan afirme que el analista se autoriza a sí mismo, agrega en seguida que no está solo. Entiendo que alguien hace su práctica, aun con plena libertad pero tendría que poder validarla en las consecuencias sobre el paciente y cierta posibilidad de lectura teórico clínica y, quizás, en algún ámbito determinado. Y lo que es importante, cierta posibilidad de transmisión y enseñanza. Cuando comenté el debate de *Widlöcher - Miller* verifiqué que Lacan utilizó 51 veces la palabra experiencia en el discurso inaugural de su enseñanza. Habiendo análisis, es una experiencia basada en que el analista lo permita. Pero, como acontece en cualquier disciplina que aspire a ser "ciencia", requiere de formalizaciones que se independicen de los argumentos de una

autoridad imaginaria como Freud, Lacan o quien sea. Hay psicoterapias que son psicoanálisis y psicoanálisis que resultan ser psicoterapias. En cuanto a la aceptación de las distintas idiosincrasias culturales y modelos de pensamiento es imprescindible ya que sabemos algunas cosas y muchas son incognoscibles. Por lo tanto, la pasión más fructífera es la ignorancia, la que hay que diferenciarla del desconocimiento que es la tentación propia del narcisismo. Por eso la falta de confort de estar en los márgenes es muy valiosa, nos hace sostener viva la ignorancia, quizás al modo del sin deseo y sin memoria, agregó: consciente. Mientras tanto el inconsciente hace su trabajo y guía al analista.

Montevideo, Mayo de 2015

*Estimado Leonardo:*

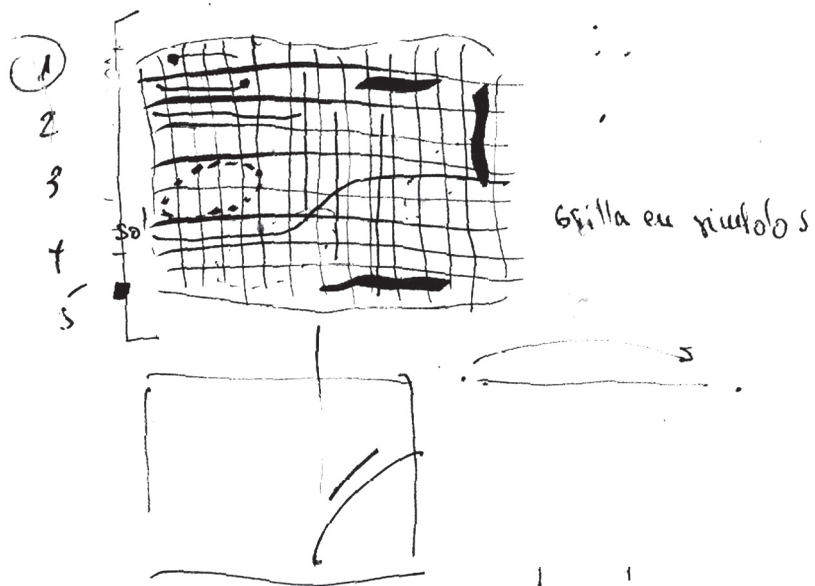
*Rte: Ricardo Bernardi:*

Estoy de acuerdo con Leonardo Peskin cuando dice que el analista tendría que validar su práctica en las consecuencias que tiene en el paciente y en la reflexión teórico-clínica en un ámbito adecuado. Desarrollaré esto para explorar hasta dónde llegan coincidencias y discrepancias.

El psicoanálisis está al servicio de los pacientes. Por eso es fundamental indagar sus efectos. Esto fue dicho entre nosotros por Bleger, Liberman y otros. Últimamente ha habido un gran despliegue metodológico en el campo de la investigación en psicoanálisis y en psicoterapia para evaluar sus efectos triangulando diversas perspectivas: clínica, estadística, neurobiológica. No podemos estar al margen de estos desarrollos. Coincido que cada analista es además responsable de indagar su trabajo con el paciente. Pero para ello necesita del foro de la ciencia. En una comunicación anterior me referí al "Modelo de los tres niveles para estudiar las transformaciones del paciente" (3-LM), que a través de la discusión grupal de material clínico, busca brindar una humilde forma de expresión a este foro. Pero para que este tipo de

heurística sea útil debe esquivar las definiciones a priori basadas en argumentos de autoridad o eclesiásticos. Para empezar, acerca de lo que debe o no ser considerado psicoanálisis.

No encuentro fundamento para una separación categórica entre psicoanálisis y psicoterapia. Existen interminables discusiones si la diferencia entre ambas es de naturaleza categorial o si se trata más bien de diferencias de grado. Tiendo a coincidir con estudios como los que inició Wallerstein, que muestran que los tratamientos analíticos incluyen, de hecho, recursos terapéuticos mucho más variados que los prescritos por los modelos ideales. Este problema ha ido perdiendo relevancia para mí en la medida en que ha pasado a primer plano la cuestión de qué le resulta más útil a cada paciente. El trabajo con el 3-LM me ha llevado a priorizar la pregunta de qué cambió a lo largo de un tratamiento y cómo dar cuenta de ese cambio. En los grupos de discusión aparece sorpresa cuando se ve que los caminos del cambio no siempre coinciden con nuestras previsiones teóricas y surgió en ocasiones el comentario de que ese tipo de comprobaciones cuestiona la identidad analítica. Me parece que el problema debe plantearse exactamente al revés. Debemos revisar lo que entendemos por psicoanálisis a partir de aquello que produce transformaciones en nuestros pacientes. Si esto se aparta de nuestras teorías actuales, tanto peor para nuestras teorías y tanto mejor para nuestra práctica. Freud planteó el inconsciente como una hipótesis justamente porque hacía navegable historias de vida que de otra forma resultaban incomprensibles. Debemos seguir su consejo y estar dispuestos a revisar nuestros conceptos más básicos cuando la experiencia clínica y extra clínica lo exija. Ese camino conduce al psicoanálisis del futuro, que tal vez sea muy distinto. Por eso mi interés no está en el "*ignoramus et ignorabimus*" sino en aquello que, con sorpresa, nos permite comprobar que algo no es como pensábamos y nos lleva a formularlo diferente... hasta que nuevamente esto se demuestre insuficiente.



Frag. score Oscar Edelstein. 1980

## **Dossier: Sobre el Silencio**



# Al silencio del pentagrama<sup>1</sup>

**Arnoldo Liberman**

## **Arnoldo Liberman**

*Médico psicoanalista, escritor, asesor cultural del Teatro Real de Madrid junto a Mario Vargas Llosa, Nuria Espert y Rafael Argullol.*

*Ha escrito varios libros sobre temas de la identidad y de la música: Gustav Mahler o el corazón abrumado; Grietas como templos: biografía de una identidad; En los márgenes de la música; Barbarina o la fascinación del instante; AEIOU, música y pensamiento en la Viena de Mahler y Freud; Schönberg o la disonancia del dolor judío; Kadish para Gustav Mahler; Simplemente.*

*Próximamente se editará: A tientas, hermano Kafka.*

“No entiendo por qué la gente se asusta de las nuevas ideas. A mí me asustan las viejas.”

**John Cage**

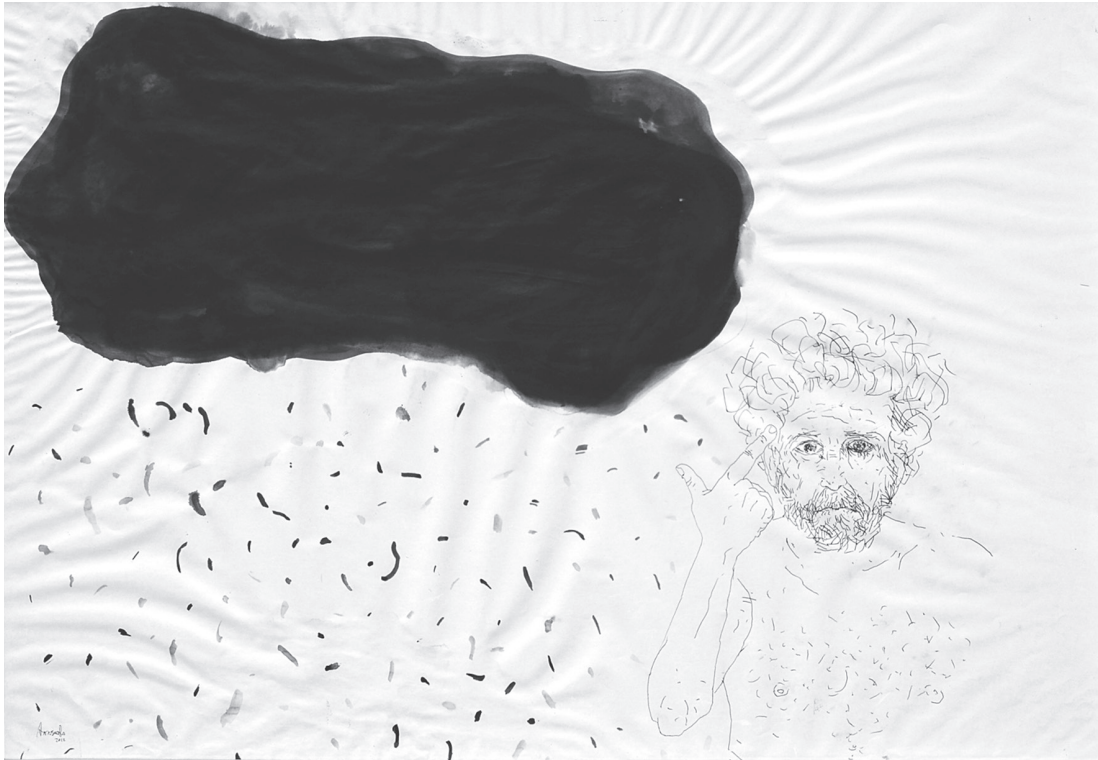
Entre los aforismos que han dejado marca en el espíritu de los seres humanos, o por lo menos en los lectores (recuerdo en este momento los de Franz Kafka), existe uno que los filósofos reiteran con asiduidad: “de aquello que no se puede hablar, mejor callar”, perteneciente al primer Wittgenstein en su *Tractatus Filosófico*.

Así el silencio se impone e impone reglas de escritura tantas como las corcheas. El silencio se dibuja como se dibuja una nota, se escribe, se ofrece a nuestro oído con la misma emoción que un acorde. Son formas de respiración del mismo origen. Los melómanos sabemos que el silencio no es una forma de callar sino de integración al pentagrama, de decir aquello que no se puede decir y que forma parte insustituible del fenómeno musical. Y sabemos que la música es nuestra posibilidad más entrañable de encontrarnos con Dios en las alturas.

Hasta el bueno y cínico de Cioran admitía esta contingencia y clamaba por el valor del silencio. Sin la presencia del silencio la música sería un estado acústico perpetuo en que las vibraciones

1. Revisión del artículo publicado en la Revista Ritmo de Madrid. Año





se producirían sin descanso, un devenir o flujo de ondas que podría convertirse en un infierno sonoro. Una corchea no tendría sentido si no la siguiera un silencio. Puede que el lenguaje ya no pueda nombrar, puede que ya no se pueda hablar sobre lo que todavía queda por decir, puede que las palabras cojeen (Santiago Kovadloff lo dice así: “¿Qué significa oír el silencio sino escuchar lo que no alcanza a ser dicho?”), sin embargo, lejos de callar, como proponía el Wittgenstein del *Tractatus*, es necesario ir más allá del límite impuesto por el silencio. El segundo Wittgenstein, el Wittgenstein maduro, siguió escribiendo después del *Tractatus* porque “más allá de la experiencia del silencio” ha necesitado enfrentarse con los límites del lenguaje, cambiar sus reglas y sus leyes. No se detuvo –como no se detuvo Freud, ni se detuvo Nietzsche, ni John Cage– en el silencio incapaz

de expresar, sino que buscan captar el surgimiento de una nueva realidad que desborda los códigos lingüísticos y musicales tradicionales.

Siempre recuerdo aquellos versos de Félix Grande: “Cuando éramos el centro de esa misa/ menos que dioses pero más que humanos”. Ese desborde de los límites que la música incita y que hace del silencio un pentagrama lúcido, es donde se oficia el más turbador y rico de los rituales humanos: la ardiente conmoción del amor, ese sentimiento tan “eterno como el agua o el aire” escribió Borges. Es el momento en que Wagner en *Tristán e Isolda* calla cuando sus cuerpos se entrelazan y sus almas se confunden: lo más esplendente del espíritu y lo más turbador de la carne hacen de esa dicotomía siempre frustrante un acorde soberano y espléndido al que sigue el silencio de la redención.

Los melómanos dolemos la inconciencia y la torpeza de la gente sobre el valor del silencio. Los que asistimos con frecuencia a conciertos sufrimos reiteradamente esta ignorancia. Cuando el último acorde de una obra aún resuena en nuestros oídos, sin que su vibración se haya apagado definitivamente, sin que haya surgido ese silencio inmediato que le da a ese acorde final todo su sentido y su expresividad –ese silencio que nos abarca por completo porque se trata de una rúbrica que nos integra– una catarata de aplausos, vítores y ibravos! se apodera de la sala sin dejarnos disfrutar (o sentir íntimamente) ese último adiós mediante el cual el sonido regresa a su fuente: el silencio. Beethoven insistía –él, que sufrió el silencio absoluto, o, por lo menos la sordera absoluta– en que era ese silencio quien podía estremecer el corazón de los hombres. Ese irresistible y monumental silencio, inmediato al monumental acorde o al lánguido pentagrama final, es el que hace que la tensión de la escucha resuene en nuestro psiquismo. Y en nuestro corazón.

Recuerdo en este momento aquellas palabras de Elie Wiesel: “Lo que yo intento es introducir tanto silencio como sea posible. Desearía que mi obra no fuera juzgada por las palabras escritas sino por su peso en silencio”. Carmen Pardo Salgado dice que el silencio es como un suspiro, nombre con que la tradición francesa del siglo XVIII designaba el silencio del valor de una negra en música. La corchea era medio suspiro. Porque se trata de aprender a escuchar el silencio para aprehender el sonido que viene luego de ese silencio. Se trata de una pausa habitada de intenciones, de embarazo, de aquello que si lo interrumpimos con nuestra narcisista ansiedad por aplaudir, nos pasará desapercibido porque nos impide oír nuestro propio cuerpo, las ideas que rondan la cabeza en nuestra audición de la obra, los estremecimientos que ella ha convocado. Parafraseo a Jorge Luis Borges: “No aplaudas a menos que puedas mejorar el silen-

cio”. La palabra silencio viene del latín *silere* que significa callar, estar callado. En el *Libro de las Horas*, Rainer María Rilke escribía: “Soy el silencio que hay entre dos notas”. De eso se trata. Las notas de una sinfonía provocan e invocan y es en el silencio del oyente donde renace lo invocado y se expresa el goce de lo bello. Recuerdo a Claudio Abbado ( ¡qué pérdida, Dios!) cuando en Lucerna, durante la representación del final de la *Tercera Sinfonía* de Mahler, en su agonía estremecida, puso el dedo entre sus labios y girándose, sugirió al público que siguiera oyendo, que no aplaudiera aún. Establecía así una complicidad honda entre el sonido y el silencio, una íntima relación entre su batuta y la intimidad de nosotros mismos, entre nuestra sensibilidad y el mundo sonoro que habitábamos en ese instante. Ese silencio que rúbrica una obra no es una inercia sino un quehacer, una disposición emocional que se realiza en el seno de una armonía profunda. No se trata de una ausencia, de una falta de algo, sino de una plenitud sólo comparable al silencio del amor o de la mística. No se trata de un lugar vacío sino de un lugar habitado. Lo que Blanchot llamó “el corazón secreto del silencio”, es decir, en el silencio algo late, algo habla, algo susurra. Algo que acallado, no mudo, persiste después del supuesto último acorde porque es un no-decir compuesto de voces sofocadas y de sístoles cardíacas. Seguramente cada oyente oye su silencio, pero con más razón, debe enmudecer puntualmente para oírse a sí mismo.

Algunos sonríen cuando escuchan (¿escuchan?) el 4'33'' de Cage, obra que sigue revolucionando la música contemporánea, aunque muchos no comprendieron su objetivo. Pensaron que era silencio porque no sabían cómo escuchar: como dice Cage, el viento golpeando fuera durante el primer movimiento, durante el segundo las gotas de lluvia que golpeteaban sobre el techo, durante el tercero la propia gente comentando o hu-



yendo de la sala. Sin embargo esa misma gente no sonríe cuando Schubert –en algunas de sus sonatas para piano– introduce súbitamente el silencio y suma emoción y expresividad al pentagrama.

Cage, alumno de Arnold Schönberg, compuso una obra para piano sobre el Holocausto nazi en la que el intérprete golpea el teclado con el codo, los brazos, la cabeza, en sonidos de dolorosa exasperación, quizá hijos de *“Un sobreviviente en Varsovia”* de Schönberg. Ruidos siniestros o sonidos tumultuosos enmarcan la intención de Cage, haciendo de lo incomprendible la búsqueda de un mundo con sentido. En *“4’33’’*, por el contrario, el silencio es el ruido de la vida, es decir donde las respuestas tienen preguntas agazapadas y por lo tanto la pregunta subyace a las respuestas. «El semblante de la música –dice Sartre– es una bella mudez”. Cage logró a través de gestar una música silenciosa el grado de pentagrama legendario. Sólo sabiendo que el silencio no existe: que el silencio absoluto no es posible ni una persona puede soportarlo (la experiencia de Cage con la cámara anecoica –extraño nombre para una cámara que absorbe el 99,99% de los sonidos, creada en los EEUU– ha probado que ningún ser humano puede permanecer dentro más de 45 minutos, pues escuchar el silencio absoluto lleva a la locura). En ese *“morir por no morir”* que hubiera escrito Santa Teresa de Jesús, el silencio otorga el sentido del instante, como si fuera la última palpitación metafísica. Esa metáfora incandescente dice más de lo que dice aunque no pueda decirlo definitivamente. Porque el silencio es un instante, una momentánea y sagrada secuencia musical, un momento maravilloso y fugaz. Quizá deba callarme ya. Finalizo con estos versos de Federico García Lorca en su *Elegía al silencio*: *“Huyendo del sonido / eres sonido mismo / espectro de armonía / humo de grito y canto. / Vienes para decirnos / en las noches oscuras / la palabra infinita / sin aliento y sin labios”*.

# Los silencios del sonido. (O, por qué el arte es el enemigo de la comunicación)

**Eduardo Grüner**

## **Eduardo Grüner**

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Sociólogo, ensayista y crítico cultural. Profesor titular de Sociología y Antropología del Arte, y de Teoría Política de la UBA.

Durante los años 80 co-dirigió *Sitio*, revista de literatura, y *Cinegrafo*, revista de crítica de cine. Premio Konex 2004.

Premio Nacional de Ensayo 2011.

Ha publicado numerosos artículos en distintos medios periodísticos y revistas especializadas, y realizado los estudios introductorios de obras como *Nietzsche, Freud, Marx de Michel Foucault, Saint Genet Comediante y Mártir de J. P. Sartre y La lucha de clases en Francia de 1848 a 1850 de Karl Marx*.

Además ha publicado, entre otros: *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones* (Homo Sapiens Ediciones: Rosario, 1996), *Las formas de la espada. Miserias de la teoría política de la violencia* (Colihue, 2007), *El sitio de la mirada* (Norma, 2000), *El fin de las pequeñas historias* (Paidós, Espacios de Saber, 2002) *La cosa política o el acecho de lo real* (Paidós, Espacios de Saber, 2005), *La Oscuridad y las Luces* (Edhasa, 2011)

Si un tema musical *pop* célebre de los años 60 pudo llevar como título “Los sonidos del silencio”, quizá eso pueda entenderse como una banalización festiva del famoso gesto vanguardista de John Cage al “componer” una pieza musical que hacía estricto silencio durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. El silencio, parece decirnos Cage, tiene valor *por sí mismo*, no como mera *ausencia* de sonido. Por supuesto, los músicos saben muy bien esto: el intervalo silencioso es decisivo para el valor de la nota; es el *contraste* entre el sonido y el silencio lo que articula la estructura de la música. Eso es fácil de detectar en “el arte de combinar los sonidos” (y por lo tanto, los silencios). Pero, ¿qué decir de otras formas de arte –la pintura, la escultura– que, siendo por naturaleza “silenciosos”, logran a veces, y por ello mismo, hacernos *escuchar* el silencio tanto como Cage?

Permítaseme para ilustrar imperfectamente esa rareza, poner en contigüidad arbitraria –como si dijéramos en una panoplia del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg– cuatro o cinco imágenes de la historia del arte que representan gritos, aullidos, alaridos: obras como *El Grito* de Munch, la trasposición que hace Francis Bacon del *Retrato de Inocencio X* de Velázquez, el anónimo *Laocoonte* de la antigüedad griega, el canónico fotograma de la *nurse* gritando en *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein. Hay muchos otros, sin duda.



El cuadro de Munch, para empezar por él, ostenta una importante prosapia en la teoría psicoanalítica: siendo un objeto para la *mirada*, le sirve a Lacan para introducir el estatuto de un objeto privilegiado, la *Voz*. Pero, paradójicamente, en articulación con lo que en apariencia le es más opuesto: el *silencio*. “El resto es silencio”, dice Hamlet. Y en efecto, el silencio es un *resto*, producido por una operación de la voz. Sin embargo, más allá o más acá de Lacan, lo que nos importa ahora es constatar

la aporía –obvia sólo en apariencia– de que un *grito* sea representable por una *pintura*. Es decir: por un arte por definición silencioso, *mudo*.

Tampoco se trata de un caso inaudito. El oxímoron del *grito mudo* tiene bien ganados galones en la historia del arte. Un paradigma es el *Retrato del Papa Inocencio X según Velázquez* pintado por Bacon en 1953 como una “re-visión” del famoso *Retrato de Inocencio X* de Velázquez, de 1650. Se recordará cómo, en Bacon, el rostro firme, severo,

de mirada admonitoria de Inocencio, aparece desencajado en un alarido de horror abisal, sus ojos antes serios ahora vueltos hacia una sima de muerte y de locura. Bacon sabe lo que hace: es el *contraste imposible* entre el silencio de la imagen fija y esa boca abierta en un grito lo que le otorga todo su valor de espanto a la “mudez”. ¿Se ha inspirado en Bacon otro Francis, Ford Coppola, para esa famosa escena de *El Padrino III* en la que suspende el sonido cuando don Corleone abre la boca en un alarido de angustia ante el cadáver de su hija asesinada en las escalinatas del teatro?

Muchísimo antes, más de dos mil años atrás, ese *grito mudo* juega su propia imposibilidad con su cuerpo –y el de sus hijos– de piedra, envuelto por las monstruosas serpientes que el ánimo vengativo de Minerva le ha enviado. Que se trate de una *escultura* –arte de la inmovilidad y el silencio por excelencia, más aún que la pintura– tiene una enorme relevancia, que Lessing, en su tratado llamado precisamente *Laocoonte* (un texto seminal en la estética moderna) no ha dejado de captar finamente: es *porque* Laocoonte permanece mudo –si bien la imagen muestra inequívocamente su grito– que podemos contemplarlo con compasión; si realmente pudiéramos *escuchar* su aullido, ese espectáculo nos resultaría insoportable, horroroso, siniestro. Y sin embargo el cine, arte del *movimiento* por excelencia, *casi* ha podido hacer lo mismo, y mucho antes de Coppola: allí está el famoso fotograma de Eisenstein que citábamos antes (por supuesto, *Potemkin* es un film “mudo”: pero tomar en cuenta esa limitación técnica de su época no hace menor el efecto sobre un espectador *actual*).

Todo lo anterior nos sirve para introducir una vacilante hipótesis –o ni siquiera: apenas una *ocurrencia*–: el “grito mudo”, o la representación en imagen silenciosa de un gesto que convoca “naturalmente” al sonido (el del alarido, para el caso) puede ser una buena metáfora del modo en

que el arte, el que realmente importa, está hecho de lo que le *falta*: es en sus “silencios” –allí donde *debería* haber “sonido”– que se resguarda un sentido todavía incompleto, un misterio a develar, un *todavía-no* (para decirlo con Ernst Bloch) que demanda una experiencia de interpretación, es decir de *construcción* de sentido, allí donde los fetichismos de la “comunicación” (hoy presentes hasta la saturación de la vista y el oído) quisieran hacernos creer que los sentidos están *hechos*. Que a cada sonido corresponde un sentido, y que el silencio es *sin-sentido* por antonomasia. Y bien, no: una defensa del silencio (que a veces *sí es* “salud”) todavía, o nuevamente, es una trinchera de resistencia ante el embate *fascista* del “sonido y la furia” comunicacional.

## 1.

Propongamos la siguiente utopía (negativa): un equipo multinacional de traductores se propone traducir *todos* los textos producidos en una lengua –digamos, el castellano– a todas las otras lenguas existentes en el mundo –unas seis mil, aproximadamente–. A poco de andar, la tarea se revela más que *improba*, absolutamente *kafkiana* en su *improbabilidad* (en sentido fuerte): cada texto singular, traducido a *una* lengua, produce a su vez –puesto que el mero cambio de lenguas introduce variantes de sentido en el original– un texto nuevo que sería necesario traducir a las otras 5999 lenguas, cada una de cuyas traducciones produciría un nuevo texto a traducir y así sucesivamente hasta el infinito; “infinito” es aquí la palabra clave (y, desde luego, *intraducible*): como ha dicho Benjamin, la esencia de cada lengua, su *differentia specifica*, solo se hace evidente en la traducción, vale decir, en su confrontación con las otras (5999) lenguas. Pero, como lo revela nuestra pequeña parábola, esa tarea no puede tener fin, al menos no un fin humano; sólo una omnipotente inteligencia divina, que conociera de antemano

todos los posibles efectos multiplicadores futuros de todas las posibles traducciones a todas las lenguas, podría verdaderamente *realizar* esa esencia total del lenguaje.

Tal vez sea por eso –porque los hombres *saben* que no son dioses, aunque les cueste resignarse a esa herida narcisista– que las relaciones entre las lenguas, e incluso al interior de ellas, sean principalmente de conflicto (como lo muestra Bajtín) y no de armonía. No es sólo que una traducción perfecta sea imposible, sino que es *indeseable*: ¿quién querría asumir ese rol un tanto siniestro? (El casi inevitable “nacionalismo lingüístico” es la forma política reactiva de esa impotencia).

Es decir, la noción misma de *comunicación* (aun con sus “ruidos”) es virulentamente *anti-poética*: la comunicación es la reducción de los enigmas del infinito al segmento, efímero e ilusorio, de su traducibilidad; pero, siempre para Benjamin, la traducción, y por lo tanto, la comunicación, no es sino un procedimiento transitorio y provisional para interpretar lo que tiene de singular *cada* lengua. La singularidad de cada lengua está en permanente relación de tensión con la totalidad del lenguaje; en cada frase, en cada palabra –quizás en cada fonema– de una lengua resuenan, por *ausencia*, todas las otras lenguas, incluidas las muertas (o “desaparecidas”) y las del porvenir, así como dice Sartre que en cada calle de una ciudad está la ciudad entera. No se trata de ninguna “unidad del género humano” ingenuamente humanista: por el contrario, se trata de una imposibilidad, estrictamente *humana*, de alcanzar la esencia completa del lenguaje, salvo –como muestran Cassirer o Steiner– en el prebíblico mito de origen. O, según la alegoría benjaminiana, en el *instante* mesiánico y apocalíptico de la Revolución. Pero todavía no estamos allí.

Mientras tanto, cada lengua está irremediablemente fragmentada, *amputada* de su totalización en el lenguaje, y en ella anida una *ausencia*

originaria, un *callar* radicalmente incomunicable. La clave de una lengua, de cualquiera, es el *silencio* de todas las demás que resuena en ella. Y si recién no se trataba de humanismo, ahora no se trata simplemente de alguna inefabilidad mística (si bien es cierto que el místico es el que se hace cargo –esa es su “locura”– de que Dios, a veces, hace *silencio*): el *secreto* que guarda cada lengua –es decir, cada matriz de la “competencia simbólica” de las formaciones sociales– es la cifra de su historicidad, de su específica *politicidad*, en el sentido amplio pero también estricto de que, junto al trabajo (junto a la capacidad de autoproducción del sujeto por la transformación de la naturaleza), la lengua (la capacidad de autoproducción del sujeto por la simbolización de los sonidos y *también* de los silencios) constituye ontológicamente al ser social.

Si se acepta esto, habrá que concluir que la *incompletud* de toda lengua, el modo en que sus enunciados también consisten en los silencios que evocan, el resguardo de sus secretos incomunicables (que hace posible, entre otras cosas, que toda lengua necesite una literatura, una poesía, algo que hable de lo indecible), es lo que permite que haya futuro, es decir, que haya Historia: la Historia debe ser entendida *también* como la “memoria anticipada” a la que se refiere Bloch, como el deseo interminable de alcanzar el horizonte en desplazamiento del lenguaje; hacer literatura, hacer arte, hacer política, hacer historia es –para repetir la bella expresión de Sartre– “arrojarse hacia el Horizonte”: dicho de otro modo, hacer que la palabra apunte al silencio. Hacer, meramente, “comunicación”, es *embrionarse* en el puro presente, en el *hic et nunc* donde el poder nos tiene siempre al alcance de la mano. La obsesión comunicativa sólo pudo haber emergido en una época como la nuestra, que ha enajenado su voluntad de *hacerse* en el confort placentero, placentario, del *entenderse*. No siempre fue así.



## 2.

Hace ya varias décadas, el etnógrafo Marcel Griaule informó que los *dogon* de Senegal guardan durante toda su vida un celosísimo secreto, que se llevan a la tumba, que no revelan ni a sus padres, ni a sus hijos, ni a sus mujeres, que constituye el núcleo único e inaccesible de su subjetividad (los *dogon* tienen una vida extremadamente “pública”): ese íntimo secreto es su *nombre*. Quiero decir: su *verdadero* nombre, el que eligen *para ellos*, y no el *nombre falso* que usan para “comunicarse” con el resto de la tribu. Su nombre auténtico, en cambio, permanece en eterno *silencio*. O sea, un *dogon* no puede realmente ser *interpelado*, en el sentido althusseriano; hay una distancia infinita, irreductible y no suturable entre los dos “nombres” de este sujeto *literalmente* dividido.

Es una situación interesante para pensar en ciertos espejismos: entre los *dogon*, la ilusión

comunicativa está sostenida por ese núcleo estrictamente *incomunicable*, por la existencia de una palabra radicalmente inaccesible, misteriosa, desconocida, *callada* para siempre, con la que sin embargo tienen que contar los miembros de esa sociedad –*todos* los *dogon* tienen un nombre secreto; para cada uno de ellos, por lo tanto, hay cientos, miles de signos desconocidos que deben ser *descontados* del lenguaje social para que la “comunicación” sea posible–.

Tomemos otro caso, no muy lejano geográficamente de los *dogon*. Los *luba* del sudeste del Zaire –relata Adolfo Colombes– utilizan para emitir mensajes el *cyondo*, tambor que presenta en la parte superior una larga hendidura con dos labios (ellos mismos los llaman *labios*). El más grueso emite un sonido bajo, al que se llama “la voz hembra”. El otro emite un sonido agudo, la “voz macho”. Esto resulta de especial relevancia,



pues la lengua *luba* tiene una oposición de duración (vocales breves y vocales largas) y otra de tonalidad (tono alto, tono bajo y tono complejo). El *cyondo* registra estas cualidades, y si bien no alcanza a emitir sílabas (consonantes y vocales), sí logra comunicar las características de duración y de tono de esas sílabas. Mediante el procedimiento de la amplificación, los tambores son capaces de desarrollar una frase, una palabra o una idea básica desplegándola con diversas técnicas, que incluyen el uso de fórmulas estereotipadas (las “holofrases”), constituidas por uno o varios versos. Pero también recurren a las metáforas, dando una forma alambicada, poética, a mensajes que podrían emitirse de un modo sencillo, referencial. Así, muchas epopeyas africanas sobreviven durante siglos en la piel tensa del *cyondo*, transmitiendo de generación en generación una tradición que no obstante es diferente en cada versión, ya que recurre a distintas “metáforas”. Los *cyondo*, de más está decirlo, son tocados por “profesionales” que tardan muchos años en formarse, y que se llevan a la tumba el secreto de su técnica.

Último ejemplo. Entre los *oualof* de Senegal existe el *gewel* o *griot*, el recitador oficial de los mitos de la tribu. El *griot* también debe sufrir un largo y trabajoso aprendizaje secreto para alcanzar, en su recitado, la más absoluta y monótona neutralidad, ya que el mito, a través de los siglos, debe ser narrado exactamente de la misma manera, sin la más mínima alteración semántica ni sintáctica, en el mismo tono de voz. Se trata de una cuestión de supervivencia: de otra manera, el cosmos perfectamente ordenado y en equilibrio que el mito representa se derrumbaría catastróficamente, y la sociedad *oualof* como tal desaparecería. De modo que el relato del *griot* está sometido a una estrecha vigilancia por parte del tribunal de *griots* retirados que han sido sus maestros, para evitar que la más ínfima transgresión de un punto o una coma, el más imperceptible cambio de pro-

nunciación, desate el apocalipsis: hay muy pocos casos como este de los que pueda decirse que el Ser entero de una sociedad pende del delgado hilo de “las palabras de la tribu”. Y de sus silencios.

### 3.

Recapitemos. Los *dogon* sustraen de la comunicación la intimidad del sujeto: un *dogon* jamás sabrá a *quién* le habla –ni, claro, a *quién* está escuchando–; el secreto del nombre propio transforma el esquema emisor / receptor (o destinador / destinatario, etcétera) en una ficción necesaria, donde un agujero de silencio sostiene a toda una comunidad hablante en una red de circulación de mensajes articulada alrededor de la *falta*. Los *luba*, por su parte, apuestan a un *exceso* innecesario para los fines de una comunicación “funcional”: una percusión *sexualizada* –“labios”, “voz macho”, “voz hembra”– sustituye y replica los fonemas de la lengua (los *luba*, parece, son una sociedad más bien silenciosa y parca), y se da el lujo de hacer “metáforas”, de retorizar a los golpes (¿Nietzsche no filosofaba a martillazos?). Finalmente, los *oualof* demuestran por el absurdo lo discutible de la hipótesis lévistraussiana según la cual el mito es una narración que no responde a la fórmula *traduttore / traditore* (en el mito de Lévi-Strauss lo que importa son sus estructuras lógicas universales, que hacen que la traducción sea siempre eficaz): ya no se trata simplemente de que el *estilo* narrativo personal del *griot* puede cuestionar esa universalidad, sino exactamente al revés, que la más absoluta *ausencia* de “estilo” que ellos logran es *irreproducible*; el carácter hipnótico de esa monotonía repetitiva y completamente plana (ese “texto de goce”, lo hubiera llamado Roland Barthes) requiere un esfuerzo de neutralización de la propia lengua que sólo es posible en *esa* lengua.

Y además, en los tres casos, la circulación de mensajes está condicionada por un *silencio* inviolable, por un secreto: el ocultamiento del nombre,

o la naturaleza “clandestina” del aprendizaje de los tambores y de la iniciación en la técnica de narración del mito. En los tres casos hay algo que le falta o le sobra al circuito comunicacional –un *silencio* o un *estruendo*: ambos pueden ser excesivos restos comunicacionales–, pero es ese *resto incontable*, descontado, el que hace posible la cultura; el circuito mismo es, en verdad, lo que resulta superfluo. O, mejor dicho: está allí para disimular tautológicamente su propia superfluidad, es una opacidad que hace pensar en una posible transparencia que en realidad jamás existió (como cuando Lacan dice que la ropa sirve para ocultar... que no hay nada que ocultar: la desnudez total supondría la muerte del deseo, por eso no hay *ninguna* cultura que no “marque” el cuerpo de alguna manera; podríamos decir que la plena desnudez es un silencio de la libido).

Digámoslo brutalmente: la obsesión por la transparencia comunicativa es una exclusividad moderna y occidental (el buen socialdemócrata Habermas no podría desde luego ser *dogon, luba* ni *oualof*). Y seamos groseramente reduccionistas (parafraseando lo que decía Masotta sobre el existencialismo sartreano, cierto reduccionismo será siempre pertinente): es una *trasposición ideológica* de la ficción de la transparencia del mercado –que, sin embargo, es desmentida por el propio discurso liberal mediante el *lapsus* de apelar a una... “mano invisible”–.

Se puede dar un paso más, de audacia apenas tímida; la *democracia* tal como la entendemos y la practicamos hoy, su “credibilidad” ideológica es el tercer pliegue de esa ideología de la transparencia; la idea misma de *representación* –un concepto de vertiente doble: político-social, estético-comunicacional– es tributaria del imaginario de lo *todo-comunicable*, en tanto la democracia traduce sin traición –sin silencios molestos– la “lengua” de los “representados”. En el reino de la transparencia democrática, al igual que en el de

la transparencia del mercado y la comunicación, no puede haber silencios, restos, secretos, faltas, excesos ni “plusvalías”, todo lo cual implicaría el riesgo del quiebre de la “totalidad translúcida” (por eso teorías como la de Marx o la de Freud no son “democráticas” en *ese* sentido: ellas parten de la premisa de un universo social o subjetivo que está constitutivamente opacado por sus propias zonas ocultas, por los secretos y los silencios de la lucha de clases o el inconsciente, de la plusvalía o la pulsión; Marx o Freud sí que podrían haber sido *dogon, luba, oualof*).

La totalidad translúcida de la comunicación democrática del mercado, por otra parte, tiene que suponer la existencia de un Otro igualmente transparente –sin nombre secreto– con el cual comunicarse, al cual comprarle y venderle, al cual representar. La ilusión de la comunicación supone, en efecto, la existencia de un Otro (ya se sabe que esa palabra se escribe con mayúscula) con el cual es *imprescindible* entenderse para lograr una coexistencia democrática y respetuosa de las mutuas diferencias. No obstante, todos sabemos que *no es así* en la “realidad”: lo sabemos, a la manera de aquella fórmula ya canónica de Octave Mannoni: *ya lo sé, pero aún así...* “Aún así”, en efecto, confiamos en los *discursos* antes que en lo que ellos, necesariamente, *silencian*.

Ya se ve, entonces: ninguno de estos conjuntos discursivos justifica la confianza habermasiana en un futuro de transparencia comunicativa –ni siquiera, para ser justos con Habermas, como hipotético “modelo de regulación”–. No lo justifica ni en su posibilidad ni, hay que decirlo, necesariamente en su *deseabilidad*.

#### 4.

Hay otras lecturas pertinentes de nombrar aquí: la ya mencionada de Walter Benjamin, por caso. A propósito de la traducción, es imposible olvidar aquella idea benjaminiana que citábamos:

una traducción perfecta –una “comunicación” plenamente transparente, diríamos– sólo le está reservada a Dios, ese Otro absoluto, no castrado e incastrable, que siempre tiene algo de siniestro; a nosotros, simples mortales, sólo nos está permitido *reescribir* incansable y fallidamente al Otro, sin esperanzas de ponerle punto final a ese texto, de poder realmente *inscribir* ese resto incodificable, constitutivamente silencioso, que el Otro arroja. Y esa carencia es nuestra salvación: es ella la que mantiene el deseo de seguir, por ejemplo, escribiendo, mientras que la “comunicación” total, perfecta, sería –como la desnudez completa del cuerpo ajeno– la lisa y llana muerte del deseo.

Creo –para seguir recordando lecturas– que era Rimbaud el que decía que el mundo es el espacio del permanente malentendido: “Por suerte” –agregaba– “porque si la gente realmente se entendiera... se matarían todos entre ellos”.

Pero volvamos a Benjamin. En otro de sus luminosos ensayos (y en otra demostración del absurdo de hacer de Benjamin un teórico de la “comunicación”), indica, precisamente, a la comunicación de masas –aquí bajo la forma del periodismo– como responsable de la muerte de la *narración* en tanto intercambio de experiencia vital: “Con la dominación de la burguesía, que tiene a la prensa como uno de sus instrumentos más importantes en el capitalismo desarrollado, emerge una forma de comunicación, la información, que amenaza con el hundimiento de la experiencia y la inteligencia de lo lejano –en el tiempo y en el espacio–” (Benjamin, W. 1987)

La información, se sabe, es por definición sonido pleno; no hace lugar para el silencio, es abrumadoramente *cercana*, es una plenitud de sonidos que invade los espacios más íntimos de la Ciudad. Lo *lejano* para Benjamin –lo que mantenía un “aura” de autoridad creadora aunque (o tal vez *porque*) no estuviera sujeto a verificación,

es decir, lo que permitía mantener el componente de secreto, el enigma de la lengua y de las culturas– ha sido sustituido por el ideal (meramente ideológico, claro está) de la *verificabilidad*, de lo “comprensible en sí mismo”, de lo que no está sujeto al conflicto de las interpretaciones que intentan descifrar los silencios: en definitiva, de lo *próximo*, lo inmediato que no admite otro análisis crítico, u otro goce, que su confrontación empírica con la “realidad”.

La nostalgia benjaminiana por ese universo perdido, por ese imaginario abierto y pleno de incertidumbres que constituía lo narrativo de la épica a la novela, de la tragedia a la aventura, está muy lejos de ser conservadora o tradicionalista (o quizá haya que decir que hoy, en un mundo subordinado al mero presente efímero de la información de modo incomparablemente más virulento que en la época de Benjamin, cierta forma de conservadurismo y tradicionalismo sea una manera de ser “de izquierda”): más bien, lo que lamenta es, nuevamente, la paralización del futuro, aquel que dormía en el secreto como promesa silenciosa de la Historia.

## 5.

Como en estos tiempos posmodernos (se me disculpará que, en honor a la brevedad, utilice este anacronismo, ya que el término hace rato que ha sido superado) los objetos de compraventa –esas mercancías-fetiches de triste memoria– son fundamentalmente (cuando no exclusivamente) *imágenes*, y como la mayoría de las imágenes tienen la fastidiosa costumbre de colocarse en el lugar de los objetos para *re-presentarlos*, no sorprenderá a nadie que nos atrevamos a afirmar lo siguiente: primero, que si todavía existe hoy algo parecido a lo que en aquellos tiempos pretéritos se llamaba “lucha ideológica”, esta tiene lugar en el campo de las *representaciones* antes que en el de los *conceptos*; y segundo, que todo este galimatías que sin



mucho éxito estamos tratando de desentrañar nos conduce peligrosamente de regreso a la cuestión de los medios de comunicación de masas. O, para ser más precisos, a eso que Adorno y Horkheimer etiquetaron como la “industria cultural”: una industria que tiene la muy peculiar característica de producir, directamente, *representaciones*, cuyo consumo indiscriminado y “democrático” (ya que la ley que preside su elaboración, como corresponde a una constitución republicana, es igual para todos, aunque sean muy pocos los autorizados a elaborarla, y esos pocos se llamen, casualmente, *representantes*) no se limita a satisfacer necesidades –reales o imaginarias– sino que *conforma subjetividades*, en el sentido de que –puesto que por definición el vínculo del Sujeto humano con su realidad está mediatizado por las representaciones simbólicas– el consumo de representaciones es un *insumo* para la fabricación de los sujetos que corresponden a esas representaciones.

Bastaría este razonamiento breve para entender la enorme importancia *política* –en el más amplio sentido del término– que tiene la industria cultural, ya que una de las dos operaciones más extremas y ambiciosas a que puede aspirar el poder es justamente la de fabricar sujetos –la otra, por supuesto, es la de *eliminarlos*–. Pero podemos ir todavía más lejos. En efecto, esa fábrica de *sujetos universales* que es la industria cultural massmediática –y que hoy, en la llamada “aldea global”, ha realizado en forma paródica el sueño kantiano del sujeto trascendental– postula a su vez su propio sueño, su propia utopía “tecnocrónica”, si se quiere pensarlo así, que es la utopía de la *comunicabilidad total*, de una transparencia absoluta en la que el universo de las imágenes y los sonidos no representa ninguna otra cosa más que a sí mismo.

Se trata otra vez del correlato exacto de la idea de un mercado “transparente” en el que no existe otro enigma que el cálculo preciso de la

ecuación oferta / demanda, o de una democracia igualmente transparente, en la que un espacio público universal establece la equivalencia e intercambiabilidad de los ciudadanos, y donde la única “oscuridad” que existe (puramente metafórica, claro está) es la del cuarto ídem donde el ciudadano va a depositar su papeleta en el más absoluto *silencio* –está prohibido “cantar” el voto, como es sabido–.

Pero esta idea de una comunicabilidad total, de un mundo de imágenes y sonidos como pura *voluntad de representación* –si se nos permite burlarnos respetuosamente de un famoso título de Schopenhauer– tiene varias consecuencias. La primera (seguramente tranquilizadora para muchos) es que de realizarse este sueño massmediático de completa transparencia quedaríamos inmediatamente eximidos de, además de incapacitados para, la penosa tarea de *interpretar* el mundo –sus silencios y sus enigmas–, y por lo tanto de transformarlo, ya que toda práctica de la interpretación, en la medida en que problematiza la inmediatez de lo aparente, introduce una *diferencia* en el mundo, lo vuelve parcialmente opaco: vuelve borrosa la imagen, hace escuchar los silencios en el sonido.

Esa opacidad, esa *inquietante extrañeza* ante la sensación de que el mundo guarda secretos no dichos y tal vez indecibles, no representados y tal vez irrepresentables, no comunicados y tal vez incomunicables, de que hay algo que se juega en alguna *otra escena* que la de las representaciones inmediatas, es lo que se llama –ya sea en términos ampliamente epistemológicos o estrictamente psicoanalíticos– lo *inconsciente*.

Ahora bien, las ideologías massmediáticas de la transparencia y de la perfecta comunicabilidad, de un mundo sin secretos y donde por lo tanto toda interpretación y toda crítica serían superfluas frente a la ubicuidad de lo inmediatamente visible y escuchable, parecen volver obsoletas hasta

las más apocalípticas previsiones de la Escuela de Frankfurt sobre los efectos de la industria cultural: por ejemplo, las impugnaciones de Marcuse a la “desublimación represiva” o a la “colonización de la conciencia”, puesto que de lo que se trataría aquí es de mucho más que eso: se trataría de *la lisa y llana eliminación del inconsciente, y por consiguiente de la liquidación de la subjetividad crítica*. No habría ya “otra escena” sobre la que pudiéramos ejercer la sana paranoia de sospechar que allí se tejen los hilos de unas imágenes que aparecen como *síntomas* de lo irrepresentable, de unos sonidos como síntoma de lo silenciado, sino que todo sería una pura *presencia* de lo representado y lo escuchado, una pura *obscenidad*, que no es otra cosa que la obscenidad del poder que se muestra al tiempo que parece disolverse en la transparencia de las imágenes y los sonidos fetichizadas.

## 6.

Pero la ideología massmediática de la comunicabilidad tiene una segunda consecuencia, estrechamente ligada a la anterior, en la que nos detendremos un momento: la disolución de los límites entre la realidad y la ficción. Sabemos que esta es una afirmación extraordinariamente problemática, ya que lo que llamamos “realidad” no es una categoría de definición tan evidente, ni lo que llamamos “ficción” es tampoco algo tan evidentemente opuesto a lo que llamamos “verdad”, cualquiera sea la definición que queramos darle a este último término. Justamente, las monumentales narrativas teóricas de Marx o de Freud están montadas sobre la idea de que las grandes producciones ficcionales de las sociedades (llámense ideología, religión o fetichismo de la mercancía) o de los individuos (llámense sueños, lapsus o alucinaciones) no son, en el sentido vulgar, *mentiras*, sino regímenes de producción de ciertas verdades operativas, lógicas de construcción de la “reali-

dad” que pueden ser desmontadas para mostrar los *intereses particulares* que tejen la aparente universalidad de lo verdadero.

Por lo tanto, la interpretación sólo puede producir la crítica de lo que pasa por verdadero a partir de esas ficciones tomadas en su valor sintomático. Dicho lo cual, no significa en absoluto que todas las construcciones ficcionales *tengan el mismo valor crítico*, sino solamente aquellas en las que puede encontrarse la marca de un conflicto con lo que se llama “realidad”, y que sean por lo tanto capaces (aun, y sobre todo, si lo hacen de manera “inconsciente”) de devolverle su opacidad a la engañosa transparencia de lo real, de escuchar en ella lo silenciado entre sus líneas –los *entre-dichos* prohibidos, como se puede traducir la palabra latina *inter-dicto*–, lo no representado en los bordes de sus imágenes, lo no comunicado en el murmullo homogéneo de la comunicación. El nombre verdadero de los *dogon*, el secreto de la técnica de los tambores *luba*, el enigma de la trabajosa “neutralidad” de las narraciones *oualof*: es de todos esos secretos de lo que se está intentando privarnos. Eso se llama *barbarie*. La experiencia de lo poético, la del arte en general, –pese a, e incluso en razón de, lo “bárbara” que pueda ser dentro de su propio espacio– es, por el contrario, *civilizatoria*: apuesta a la construcción sobre lo *desconocido*, a la fundación de lo por-conocer. Pero lo hace de un modo radicalmente diferente del de las aspiraciones de la ciencia –incluyendo las de la “comunicación”–, porque su propio movimiento crea nuevas zonas secretas, intraducibles. Es una apuesta a los *silencios*, sobre cuyas ausencias se puedan construir sentidos nuevos, productores de más, pero *otros*, silencios. Eso es, entre otras cosas, el arte. Si Adorno pudo decir de él que es el producto *anti-social* de la sociedad, permítanos ahora añadir: y el producto *silencioso* del sonido y la furia.

# Hablar del silencio: una paradoja

---

## Eugenia Almeida

### Eugenia Almeida

*Nació en Córdoba (Argentina) en 1972. Escritora, licenciada en Comunicación social por la Universidad Nacional de Córdoba.*

*Como periodista ha trabajado en medios gráficos, radiales y televisivos. Ha publicado textos periodísticos y de ficción en revistas y diarios argentinos y europeos. Ha sido jurado en diversos concursos literarios. Conduce la columna “Las palabras y las cosas” en el programa “Mirá quién habla” de Radio Universidad 580. Actualmente coordina talleres de lectura y clínicas individuales de escritura.*

*En 2005 ganó el Premio Internacional de Novela “Dos Orillas” organizado por el Salón del Libro Iberoamericano de Gijón (España) por “El colectivo”, libro que ha sido publicado en Argentina, España, Grecia, Francia, Italia, Portugal y Austria.*

*Su novela “La pieza del fondo”, publicada en Francia y Argentina, fue seleccionada como finalista del Premio Rómulo Gallegos 2011. En abril de 2015 publicó el libro de poesía “La boca de la tormenta”. Su tercera novela, “La tensión del umbral”, acaba de ser publicada en Argentina y será editada en francés en los próximos meses. [www.eugeniaalmeidablog.blogspot.com.ar](http://www.eugeniaalmeidablog.blogspot.com.ar)*

### 1

El dios que aparece en los libros creó al mundo a través de la palabra. ¿Qué hubiera sido capaz de crear si hubiera permanecido en silencio?

### 2

Si se persigue la extrema claridad, la nominación perfecta, se llega al silencio. Ese paraíso desolado.

### 3

Callarse. Hacer silencio. No son en absoluto comparables.

### 4

Una gramática del silencio. Una sintaxis del silencio. Lo imposible. Una serie de reglas en un territorio repleto de vacío. Estalla de tan lleno.

### 5

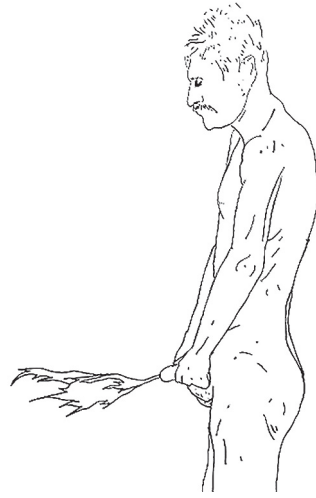
Hay gente que se defiende con sus palabras. Hay gente que se protege con su silencio. Ni unas ni otras merecen ser fruto de esos miedos.

### 6

El escritor francés Alphonse Allais compone la “Marcha fúnebre compuesta para las exequias de un célebre hombre sordo”. El pentagrama está en blanco.

### 7

Por escrito, el silencio es bidimensional. En el aire, el silencio tiene cuerpo, volumen. A veces llega a aturdir.

**8**

El músico John Cage estudió con Arnold Schönberg. La leyenda dice que el maestro decidió no cobrarle siempre y cuando prometiera dedicar su vida a la música. Schönberg descubre, tiempo después, que su discípulo carece de lo que él llama “talento natural para la armonía”. Le dice algo así como: “No vas a poder escaparte de esto. Es como si fuera un muro que nunca vas a poder saltar”. Cage le contesta que, entonces, va a dedicar su vida a golpearse contra ese muro.

**9**

1951. John Cage entra en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. Un habitáculo absolutamente aislado de toda onda sonora. Puro silencio. Eso espera el músico. Sin embargo, oye dos sonidos: uno agudo y otro grave. Al salir de la cámara lo comenta con uno de los ingenieros. Le explican que el sonido agudo era su propio sistema nervioso. El sonido grave, su circulación sanguínea.

**10**

No es tan importante lo que somos capaces de decir. La verdad se construye en lo que somos capaces de oír.

**11**

1952. Cage compone 4´ 33´´. El intérprete no debe tocar ni una sola nota. La palabra “tacet” indica que hay que hacer silencio. Tres movimientos: el pianista que estrena la obra marca la duración de cada uno de ellos cerrando y abriendo la tapa del piano. Todo eso dura cuatro minutos y treinta tres segundos. El público está desconcertado. Algunos, incluso, se enfurecen. Van a tardar en descubrir lo que Cage les ha ofrecido: recuperar aquellos sonidos del mundo que la música hubiera hecho desaparecer.

**12**

Hay quien sostiene que el silencio pertenece a la esfera del lenguaje. Podría decirse todo lo contrario: el lenguaje como un intento de liberación fallido; la libertad estaba en el lugar que se quiso abandonar.

**13**

“El que calla otorga”, dice el refrán. Una falsa conclusión de los que creen en el lenguaje. Los fervorosos de la nominación. Los perseguidores de categorías, asustados en un mundo sin sentido.



**14**

El silencio es una forma discursiva que no admite refutación.

**15**

El silencio no es ambiguo; es complejo. La ambigüedad está en el lenguaje. En esa insistencia tan humana de usar un martillo para sacar un tornillo.

**16**

Nuestra especie suele creer que el lenguaje es una de sus características. Enternecedor. En realidad, la especie es una de las funciones del lenguaje.

**17**

El lenguaje es una religión. Es necesario creer en él para encontrarle sentido. La fe es su única condición de existencia.

**18**

Lo importante no es qué se calla sino cómo se calla.

**19**

Lo implícito. Ese supuesto híbrido que camina entre el lenguaje y el silencio.

**20**

El hacer silencio es condición indispensable para escuchar. Lo uno implica a lo otro. Una verdad desatendida.

**21**

Ejercicio para comprender qué es el silencio: leer la obra de Herta Müller. Leerla en voz alta. Poner el oído en lo que no dice.

**22**

La vieja frase: dueño de lo que callas, esclavo de lo que dices. Una falsa oposición. No nos pertenecen ni las palabras ni los silencios. Nos atraviesan.

**23**

Arno Penzias nace en un momento difícil para ser judío en Alemania. 1933. Sus padres lo sacan del país cuando cumple seis años. En 1940, la familia reunida llega a Estados Unidos. A los 21 años Arno se recibe de Físico. Se dedica a la Radioastronomía. A mediados de la década del 60, él y su colega Robert Wilson están desconcertados: han captado una radiación cuyo origen no puede detectarse porque parece venir de todos lados. Constante. Uniforme. No importa hacia dónde orienten la antena.

Comienzan a conversar con otros científicos. A partir de estos intercambios comprenden que lo que han descubierto es la radiación de fondo: los ecos de la explosión que todos conocemos como el "Big Bang". El retumbar del inicio del universo. Omnipresente. Inaudible para nuestra especie. En 1978 ambos reciben el Premio Nobel de Física.

**24**

¿Qué es el silencio si nada está en silencio? ¿Es el nombre que le ha dado nuestra cultura a aquello que no podemos oír?

**25**

El silencio que producen las dictaduras. Eso es totalmente otra cosa. Eso es puro lenguaje: lenguaje acechado y amordazado.

## Rodrigo Fierro

1  
無言

**Mugon (silencio)**

Es la combinación de dos ideogramas: *mu*, “la nada, negativo”, y *gon*, “palabra, habla”.

Nada habla

**SILENCIO**

- lugar de emancipación
- un elemento de diálogo
- renuncia como estado máximo de espiritualidad
- el artista crea un silencio colmado
- Supremo gesto del artista. Tentación permanente de cortar la comunicación en público.
- como si hubiera muerte.

#

“- El silencio en el arte aparece como una decisión. Si el arte existe, su silencio es uno de los elementos que lo componen.

Duchamp se dedica al ajedrez, Wittgenstein es maestro de aldea y enfermero.

El artista se purifica de sí mismo y se purifica del arte. Un silencio lleno de desprecio hacia el arte que no hace más que elevar la obra: aquellos objetivos de perfección se tornan insignificantes, estúpidos, innecesarios.

#

- Yo no caía en el silencio. No, yo guardaba silencio. Me decían mudo y yo anhelaba permanecer así. Como si sospechara que una vez metido en el lenguaje, ya nunca podría salir de él (J. B. Pontalis).
- El descanso es el silencio del cuerpo (Honoré de Balzac).” (1)

**Rodrigo Fierro**

Nació en Córdoba, Argentina. Es Licenciado en Cine y Tv; y realiza estudios y talleres en fotografía. Trabaja en artes visuales desde la fotografía, y como realizador audiovisual.

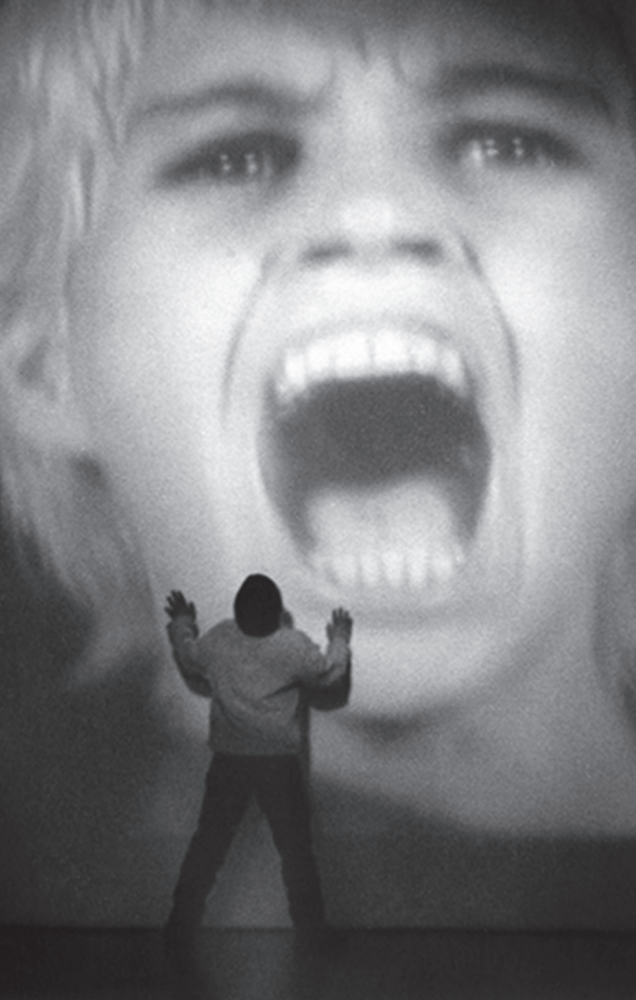
En algunos proyectos conjuga fotografía y escritura. Trabaja como camarógrafo y director de fotografía en proyectos audiovisuales. Además es docente de Fotografía en la Universidad Provincial y el Centro de Estudios Fotográficos, y como docente de Fotografía Cinematográfica en la Universidad Nacional de Córdoba.

Participó en diferentes muestras desde 1992 a la fecha, en Argentina, Uruguay, y Paraguay.

Primer Premio Salón Municipal Artes Visuales Córdoba 2013.

Premio proyecto expositivo “Aula Expuesta”, Sala Farina Ciudad de las Artes, 2012. Primer Premio de Fotografía Asociación Amigos Museo Caraffa, 2008.

Recibe la beca del Fondo Nacional de las Artes para la finalización del Largometraje Documental de Investigación “Embarcados”, Salta.



(a)

2

## 静寂

### Seijaku (silencio, quietud)

Es la combinación de dos ideogramas: *sei*, "quietud", y *jaku*, "soledad, quietud".

Solo y quieto.

Silencio de radio. Silencio en la noche. Tu silencio me silencia.

No hay silencio que no hable, o palabra que calle, enmudezca.

Callar para decir. Aturdir para enmudecer el sentido. Decir lo sentido, sentir el silencio. Y el sigilo suspendido, un suspiro.



(b)

En el espacio no hay sonido. El espacio es mudo, el espacio es sordo.

No podemos bañarnos dos veces en el mismo silencio.

No podemos escuchar dos veces el mismo silencio.

No podemos decir dos veces la misma palabra.

No podemos bañarnos dos veces en la misma palabra, en el mismo sentido.

3

## 静けさ

### Shizukesa (silencio, tranquilidad, calma, serenidad)

*Entre la palabra que te doy, y la palabra que recibes,*

*hay una eternidad sin consuelo.*

Roberto Juarroz

Tranquila,

Consuelo que te doy y consuelo que recibes, hay

entre la eternidad sin palabras.  
 Palabras y eternidad, hay consuelo entre palabras, y  
 entre tu piel y mi piel, hay una palabra sin eternidad  
 entre tu piel y mi piel, hay un consuelo sin  
 palabras  
 entre tu piel y mi piel, recibes consuelo sin  
 palabras  
 entre tu piel y mi piel, palabras consuelan la  
 eternidad  
 entre tu piel y mi piel, hay una eternidad sin  
 consuelo  
 entre tu piel y mi piel, hay una eternidad que  
 comparto con palabra.  
 Entre la palabra que te doy, y la palabra que  
 recibes, hay una eternidad sin consuelo. Hay  
 silencio. Silencio sin sentido, silencio de sentido,  
 un sentido silencio.  
 Del silencio de palabras parece brotar el sentido,  
 sereno.

DEL PROBLEMA DE LA POESÍA (notas, 2009)  
 El límite de la poesía es la palabra. Es el límite  
 que acota, que define. Cuando en el tono, en la  
 hendidura entre una foto y otra, entre una palabra  
 y otra surge el reverbero, la musicalidad de la  
 poesía supera la palabra y la palabra es vehí-  
 culo de... música que... una hendidura es cuna de  
 colibríes.

Se establece una constante lucha entre lo defini-  
 do que propone la palabra y lo inasible, el rumor  
 que una palabra deja escuchar a la siguiente, y así  
 hasta el silencio.

El silencio: el silencio que dulce espera, el silencio  
 que atento escucha el rumor y los aleteos de una  
 primavera palabra, la nueva por venir.

En el silencio entre palabra y palabra es donde se  
 teje el vuelo de sentido,  
 ese aleteo constante suspendido en el aire, danzante.



(c)



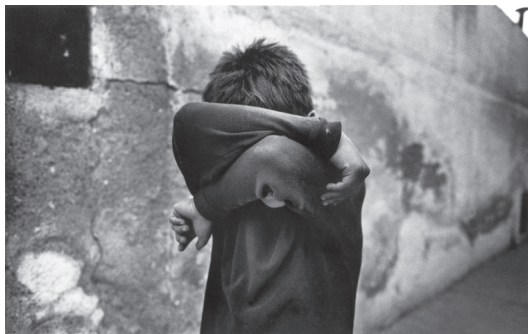
(d)

4

## 沈黙

### **Chinmoku (silencio; estar silencioso, quieto, reticente; inacción)**

Es la combinación de dos ideogramas: *chin*, "estar sumergido", y *moku*, silencio, ponerse silencioso, parar de hablar.



(e)

Suena a paradoja hablar sobre el silencio, acudir a la palabra para aludir a su ausencia.

Camino en silencio y escucho sólo mis propios pasos. El pensamiento cotidiano se evapora, deviene en sentir contemplativo, y el silencio da lugar a. Sentimiento, emoción, uno y la naturaleza, comulgar.

Las voces del silencio, cuando calla el mandato, cuando calla la exigencia, cuando callas tú, cuando callo.

Caminar en solitario sobre paisajes agrestes, a la sombra del silencio. Hince el sol y un manto de brisa.

¿Cómo resolver la paradoja de aludir a la ausencia de palabras, desde la palabra misma? Silenciando. Dos días de silencio. Dos días y sus noches, sin hablar. Sólo escuchar, hasta que no hay nada que decir. Y del fondo del estanque viene una palabra, la que por silenciosa habla. Es sigilosa. La poesía conmueve por sigilosa.

Sigilo: silencio cauteloso.



(f)

**EL SILENCIO, CERRO COLORADO.**

El silencio existe, y está en Cerro Colorado. Caminar. Camino por Cerro Colorado desde hace varios años, recorriendo las orillas del río Los Tártaros. Más arroyo que río, lo remonto desde el centro de la comuna, pasando por las galerías, perfilo el costado de la casa de Atahualpa, y siguiendo el decurso del agua atravieso las orillas que conocía equivocadamente como “El Silencio”. Este año, en febrero, volví al Cerro a fotografiar. Y la aventura se perfiló diferente, al remontar el sendero indicado como “El Silencio”, unos metros. El monte corteja la senda de piso rojo, hasta que un claro se abre. Le sigue otro claro mayor, nos hemos distanciado unos doscientos metros del arroyo, que ya no silba. Su murmullo enmuda. El monte se vuelve jardín serrano, parque natural. Algarrobos, talas, palmas y matos enmarcan la vista de un cerro, coronado por jotes y colibríes.

Un espacio en el medio de ningún lugar, no es el arroyo, ni es ladera, ni la cumbre. Amesetados cactus y pencas. Varias piedras adornadas de palabras cuentan los dichos de don Ata, palabras que hablan del silencio desde “El Silencio”. Vivir más cerca del silencio. En el corazón colorado de un cerro. En lo atónito de un monte y su río. ¿Cómo practicar el silencio? ¿Cómo cultivar el silencio productivo?



(g)

5  
**黙る**

**Damaru (callarse, dejar de hablar, silenciarse)**

**Le tengo rabia al silencio:**

*Le tengo rabia al silencio por todo lo que perdí.*

*Que no se quede callado quien quiera vivir feliz.*

*Un día monté a caballo, y en la selva me metí, y sentí que un gran silencio crecía dentro de mí.*

*Hay silencio en mi guitarra  
cuando canto el yaraví,  
y lo mejor de mi canto  
se queda dentro de mí.*

*Cuando el amor me hizo señas,  
todo entero me encendí.  
Y a fuerza de ser callado,  
callado me consumí.*

*Le tengo rabia al silencio  
por todo lo que perdí,  
que no se quede callado  
quien quiera vivir feliz. (2)*

*En cuanto al silencio, es necesario, hasta en la  
música se parte del silencio. Sin el silencio, no hay  
nada, no hay nada creativo, el silencio es un dete-  
ner si es posible el pulso del pensamiento, para uno  
poder, después, volar, volar bien afirmado en lo que  
uno cree que es bueno y saludable para el alma.*

*Aquí a pocos pasos de donde estoy, hay un rin-  
concito que le llamo "El Silencio". Muchos años  
atrás, yo he venido con mis libros, aquí he leído  
mucho de literatura latinoamericana, asuntos de  
Sudamérica, muy importantes para la formación  
de un joven...*

*... Ese lugar, era mi silencio, el templo que yo  
necesitaba, para aprender vida, mundo, tierra, y  
constelaciones...*

*... El día que yo, como dicen los abuelos, me vaya  
pa' el silencio, pa' el gran silencio, quisiera llegar  
a constituirme en lo anónimo, en un ser descono-  
cido, sin nombre, sin imagen. Una copla errante.  
¿Quién la escribió? No lo sé. ¿Quién era, cómo  
era? No sé. Yo soy ese no sé. Me gustaría en el fu-  
turo, alcanzar a ser ese no sé. Sí que me gustaría...  
(3)*

Mutis por el foro  
Fin

1. Diana Aisenberg, "Historias sobre el arte. Diccionario de cer-  
tezas e intuiciones", Adriana Hidalgo, 2011; entrada "Silencio".

2. Atahualpa Yupanqui.

3. Atahualpa Yupanqui en "Un río que no cesa de cantar", video  
documental, José Montes-Baquer, 1985.

a. Videoinstalación de Gary Hill, Museo Caraffa, 2000.

b. Autorretrato en Río Yúspe, 2010.

c. "Los propios II", escultura de Magui Lucero, emplazada du-  
rante la obra "Desespera" de Teatro La Luna, 1990.

d. "Gabriela", Museo Caraffa, 2000.

e. "Gustavito", barrio Güemes, 1992.

f. "Hay consuelo", 2003.

g. "El silencio", Cerro Colorado, 2015.

Todas la fotografías de Rodrigo Fierro.

Foto de tapa:

"La fotografía es finita". Registro del propio archivo de copias  
fotográficas, 2012.

"Glicina: *Wisteria Sinensis*. Glicinia, Flor de la pluma". Pertene-  
ciente a la serie Hielo, 2013.

"Estatuilla". Cerro Colorado, 2009.

"Puertas adentro, puertas afuera". Ingreso al Salón de Grados,  
del viejo Rectorado de la Universidad Nacional de Córdoba,  
tomado durante la Reforma Universitaria de 1918. Córdoba,  
2015.

Fotografía de Rodrigo Fierro.

# El silencio no existe

**Ernesto Ballesteros**



## **Ernesto Ballesteros**

*Nació en Buenos Aires, Argentina, en 1963. Desde 1983 expone en muestras colectivas. Desde 1990, también en forma individual. En el 2000 le empieza a gustar su trabajo.*

*Ejerce la docencia de distintas maneras desde hace mucho. En la actualidad en forma de clínicas de análisis de obra. Actualmente lleva a cabo una performance de duración: "indoor flights" en la bienal de Venecia, durante toda la duración de ésta. Lleva hechos más de 36.000 vuelos, en el interior de arsenale. Una de las dos sedes de la bienal.*

### **Premios (selección)**

2012 Premio Konek. Dibujo. 2007 Primer Premio. Fundación Andreani, Buenos Aires, Argentina. 2001 Primer Premio. Premio Cultural Chandon Rosario 2001 para todas las disciplinas, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario, Argentina. 2000 Segundo Premio Jorge Romero Brest, Premio Universidad de Palermo, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. Mención Premio Banco Nación, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina. 1999 Mención en Pintura. Premios Colección Costantini, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. 1998 Premio Leonardo a la Joven Generación, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. 1996 Premio Telefónica de Argentina, Galería Mun, Buenos Aires, Argentina. 1993 Medalla de Plata. Premio Günther de Pintura, Centro de Arte y Comunicación (CAyC), Buenos Aires, Argentina. 1992 Medalla de Oro en Pintura. Premio Siemens, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. 1991 Medalla de Oro en Pintura. Salón Hebraica, Harrod's en el Arte, Buenos Aires, Argentina. 1989 Medalla de Plata en Pintura. Salón Manliba, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina. 1987 Medalla de Plata. Premio Günther de Pintura, Centro de Arte y Comunicación (CAyC), Buenos Aires, Argentina. 1986 Gran Premio de Honor de Pintura. Premio Federico Lanús, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.



El silencio no existe. Pero es una linda idea. Es enriquecedor y muy humano reflexionar sobre eso que existe sólo a fuerza de hacerlo existir. Como la idea de Dios.

Lo primero fue la luz, el estruendo y el calor. Desde ahí fue disminuyendo la luz, el sonido y la temperatura. Pero gracias a una temprana rotura de la simetría, el universo es granuloso: aquí y allá surge un incremento de todo. Surge como necesidad. Energía que se transforma y tiene que seguir existiendo de la manera que cuadre.

El silencio sería la ausencia de necesidad alguna. Un universo liso, con sólo constantes, sin fluctuantes ni búsquedas de equilibrio. Un universo en el que no existe el cambio porque todo invariablemente sigue en su estado. Sin necesidades, eso sería el silencio. Pero pareciera que todo lo que existe tiene que tender a otra instancia, todo tiende a equilibrarse porque comienza lejos del equilibrio, pues, ese es un dato. Perfección, como silencio, suenan bien. Pero no son lugares apacibles.

“Aquel árbol que cae en el bosque...” siempre es percibido, aunque sea por la tierra, el aire que lo rodea. Si nada, pero nada percibiera su caída, no necesitaría caer. La naturaleza rechaza la ausencia absoluta.

Ya sean electromagnéticos, gravitacionales, sociales, de Higgs, etc., los campos, existen porque son excitados, de lo contrario no existen. Descubrimos el resultado de esa excitación, esa partícula, y descubrimos por ende la existencia de ese campo. Alguien dijo, con respecto al mundo cuántico: “pareciera que cuando uno no observa, no hubiera nada.” Y era un físico duro, no metafísico.

Como si el verbo creara la necesidad. La relación entre, antecede o crea a las cosas. Primero existe la sonrisa, luego el gato. Podemos discutir sobre la existencia o inexistencia de dios, pero el antiguo testamento sí existe, y comienza así.

Pues, ¿existe el sonido como tal? ¿O un medio dinámico percibido por necesidad?

Dado que el terreno en que me desempeño es el de las artes visuales, veo el silencio como cierta tendencia a la ausencia de elementos. Sean éstos de color, forma, textura o intensidad. Éste, en una obra, no se despliega sino es producto del decrecimiento en la presencia de elementos, pero no por completo, sino sólo un decrecimiento.

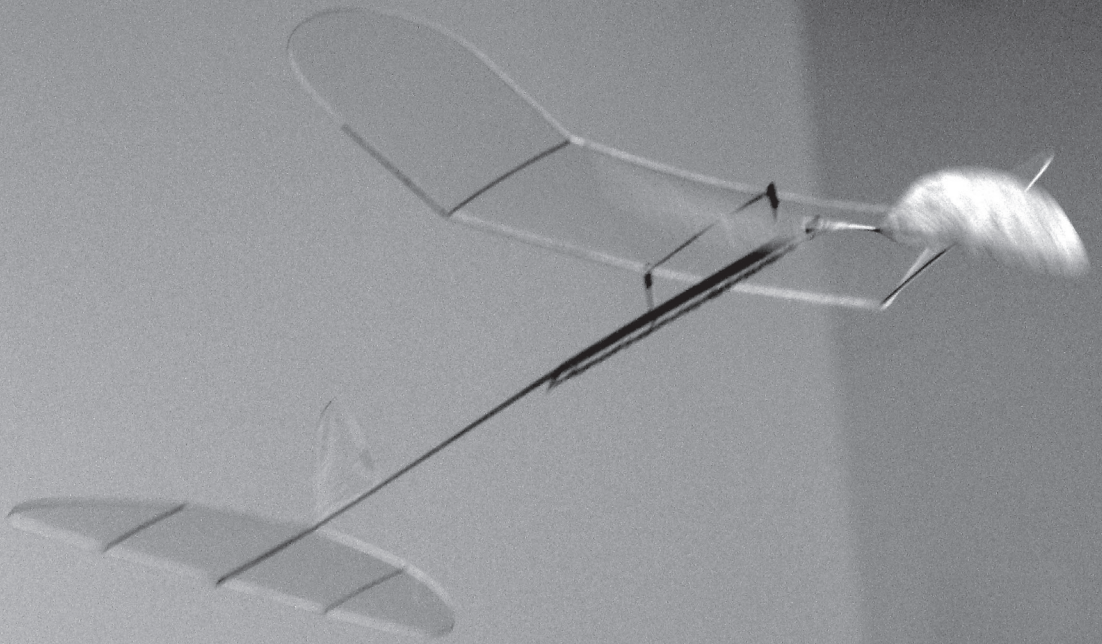
Una pieza completamente, digamos, lisa, no necesariamente nos invita a instintivamente reflexionar sobre la *lisitud*. Quizá prestemos más atención en otras características. Pero si cierta zona lisa convive con algún tipo de rugosidad, quizá la lisura y su antítesis se conviertan en un tópico más.

Para no ser cargoso con el tema, pongamos un ejemplo: el seleccionado de rugby de nueva Zelandia, es conocido como los All Blacks. Aunque no comenzó siendo nombrado así por un tema del color de la indumentaria, el hecho es que el equipo viste de negro. Y es visible. Camiseta, pantalón y medias, negras. Pero, la camiseta, tiene el cuello blanco. Creo que es más negro el atuendo, más todavía si cabe, por la presencia de esos detalles blancos.

El que observa, frente a una obra completamente “silenciosa” en un contexto también “silencioso”, conecta con otras características de lo que está ahí, y la idea de paréntesis, de vacío, de silencio, pierde pregnancia.

Pero bueno, a nuestros ojos, el universo es discontinuo, lo cual nos permite disfrutar de ese contrapunto.

En el espacio profundo, todo oscuro, frío y silencioso, pero en gránulos específicos que rompen esa lisura, surgen cúmulos filamentosos de galaxias, galaxias que caen sobre sí mismas girando, montañas de materia que se prendieron en el centro formando estrellas, y montañas más pequeñas que quedaron satelitando esas estrellas, en una forma lo suficientemente estable



como para que surja la vida.

La vida hace ruido, rechaza el silencio, crea tensión susceptible de ser llevada al reposo, crea el deseo de transitar ese camino.

¿Mi silencio es el mismo que el tuyo? ¿Hay un silencio ahí, afuera? O ¿cada uno con su silencio, como cada uno con su muerte? Los pensamientos están dentro nuestro? Hasta dónde es adentro? ¿Compartimos algo?

Quizá no exista el silencio completo en la misma medida que no existe un entendimiento completo entre los seres. Sí acercamiento, pero no absoluto.

No silencio absoluto, no cero grados absolutos, no inmovilidad absoluta, no tiempo absoluto, no un yo absoluto, claro.

Te invito lector, a que busques las reflexiones del gran John Cage acerca del silencio.

# Peter Handke y Wim Wenders, el lento regreso del sujeto escindido. Sobre los espacios y el fin de las historias

**Adolfo Vásquez Rocca**

## **Adolfo Vásquez Rocca**

*Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV); Postgrado Universidad Complutense de Madrid (Estética – Área adscrita). Profesor de Postgrado del Instituto de Filosofía de la PUCV; Profesor Adjunto Escuela de Psicología Universidad Andrés Bello (UNAB). Miembro de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes. Miembro de la Consejo de Árbitros de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México UAEM Archivos Universitarios de Investigación Artística. Director de Revista Observaciones Filosóficas. Profesor Asociado al Grupo Theoria – Proyecto europeo de Investigaciones de Postgrado –UCM. Eastern Mediterranean University. Académico Investigador de la Vicerrectoría de Investigación y Postgrado, UNAB. Consultor Experto del Consejo Nacional de Innovación para la Competitividad (CNIC)–Profesor de Magíster en Biología-Cultural, Escuela Matriztica de Santiago y Universidad Mayor. – Investigador Asociado y Profesor adjunto de la Escuela Matriztica de Santiago. Investigador del Doctorado internacional en Pensamiento Complejo Edgar Morin.*

## **1. Las imágenes del tiempo. Sobre los espacios y el fin de las historias.**

Wim Wenders propone una distinción entre imágenes e historias. En su filmografía las “imágenes” pueden ser comprendidas más ampliamente en términos de “espacios”, entendiendo aquí por espacios lugares concretos y bien determinados, que pueden estar o no habitados por seres humanos pero que, incluso cuando lo están, no constituyen otra cosa que lo que podríamos considerar un “paisaje”:

“Mis historias comienzan siempre con cuadros, con lugares, ciudades, paisajes o calles”. La belleza de tales imágenes o espacios consiste precisamente en su aislamiento o condición singular que les confiere valor por su autonomía –como en la poética ruiziana en la que cada plano es una película [...] En esta propuesta estética de Ruiz –que aboga por la fuerza centrípeta del plano– lo que está ocurriendo es una espacialización del tiempo,



del tiempo en su forma más radical, detenido y en decadencia, que Benjamin (2006) describiría con la figura arquitectónica de la ruina.

“Cada plano es una película en sí mismo, no necesita de la secuencia (que es la que construye el relato), de allí que en la imagen aislada se pueda dar esa extraña intuición a la que cabría llamar “carencia de sentido”. El “sentido” vendría aquí determinado por la inserción de esas imágenes en una trama argumental que gobierna su secuencia. Cuando esto sucede, ya estamos en el terreno de

las “historias”: las imágenes dejan entonces de valer por sí mismas, aisladamente y en su singularidad, para adquirir un valor relativo al lugar que ocupan en esa serie, y es así como podemos distinguir las historias propiamente dichas –secuencias de imágenes cuyo orden y relación tiene sentido– de las meras colecciones de fotografías yuxtapuestas que no constituyen una narración. (Pardo, 1991)

“En el cine... las imágenes no conducen necesariamente a otra cosa; más bien permanecen como

ellas mismas... una imagen se basta como tal." A pesar de lo cual no podemos soportar el sinsentido de ver el edificio como mero edificio, sin imaginarlo como el hábitat de tal o cual personaje o como el escenario en el que va a producirse o se ha producido tal o cual acontecimiento, la imagen que viene antes de aquella o después de esta.

En las películas, las imágenes no conducen necesariamente a otra cosa; están allí por ellas mismas. Creo que una imagen pertenece en primer lugar a ella misma [...] La manipulación, que es necesaria para moldear todas las imágenes de una película en una historia, no me agrada; es muy peligrosa para las imágenes, pues absorbe tendencialmente lo que éstas tienen de 'vida'. En la relación entre la historia y la imagen, estas últimas [las imágenes] no quieren trabajar como vehículo, no quieren llevar ni transportar nada: ni mensaje ni significación ni propósito ni moral. Pero es precisamente eso lo que quieren las historias. (Ruiz, 2000)

Así pues, tenemos una trama por diferentes por una parte, las imágenes o los "espacios"; de ellos diríamos que de ningún modo «tienen tendencia a acomodarse automáticamente en una historia»; que son caprichosos (a veces hasta el delirio) y delicados hasta el punto de que podemos compararlos con «caracoles que se repliegan cuando se toca su antena»; que no configuran un orden propiamente dicho, sino más bien «el caos, la inextricable complejidad de todos los sucesos que me rodean... las situaciones aisladas no se ligan unas con otras, y las experiencias existen en mi vida únicamente como situaciones». No constituyen una historia, no tienen –en esa precisa acepción– sentido, no transportan ningún mensaje, ningún propósito, ninguna moraleja; están literalmente fuera de todas las historias y, en suma, fuera de la Historia. Por otra parte,

tenemos las historias, que brotan e incluso germinan a partir de los espacios («mis historias se me ocurren cuando veo paisajes y casas, calles e imágenes»), pero para violentarlos, manipularlos y coaccionarlos a tomar un sentido: «la historia me parece como un vampiro que intenta chupar la sangre a las imágenes»; si los espacios tienen que ver con calles, edificios y paisajes, las historias se relacionan con el discurso: en ellas, las imágenes se organizan como las palabras se insertan en oraciones y las oraciones en textos: «Creo que una imagen se basta como tal, mientras que la palabra (Wort) pertenece a una respuesta (Ant-Wort), y la respuesta a una historia»; proporcionan la idea de un sentido, de un orden y una concatenación que gobierna la maraña de los fenómenos de la experiencia, y por tanto «hacen la vida soportable y son un auxilio contra el terror». La oposición se capta en este fragmento que cierra la conferencia de Wenders, tal como lo hace Raúl Ruiz en su crítica a la teoría del conflicto central, rechaza totalmente las historias:

Rechazo totalmente las historias pues para mí engendran únicamente mentiras, nada más que mentiras, y la mentira más grande consiste en que producen un nexo donde no existe nexo alguno. Sin embargo, por otra parte, necesitamos de esas mentiras, al extremo de que carece de sentido organizar una serie de imágenes sin mentira, sin la mentira de una historia. Las historias son imposibles, pero sin ellas no nos sería en absoluto posible vivir.

## 2. Sobre los espacios, la apertura y el peso del mundo.

La obra de Peter Handke<sup>1</sup> (1942) caracterizada por descripciones de personajes en tránsito, desarraigados, está emparentada con el cine Wim Wenders –de quien además de compañero

1. Peter Handke (Austria, 1942), escritor alemán. Es autor de teatro, novela y poesía. También es director de cine.

de generación es su guionista más recurrente—.

Wim Wenders recuerda que conoció a Peter Handke cuando aún estaba en el colegio. Fue durante el estreno de su primera obra de teatro, en Oberhausen. Hubo una discusión entre Handke y el público. Wenders le hizo algunas preguntas. Unos meses más tarde fue a verlo a Düsseldorf, donde vivía, para hacerle algunas preguntas. Más tarde cuando Wenders comenzó a trabajar como pintor, afición que junto a la fotografía cultiva hasta hoy, volvió a encontrárselo en un cine; durante esa época afianzaron su amistad, fue poco antes que Wenders se fuera a la Escuela de Cine, vieron muchas películas juntos.

Handke, según revela Wenders, era el único que le había comprado cuadros, dos cuadros. Después, se volvieron a perder de vista. Más tarde, en las revueltas del 68, Handke leyó por casualidad en un periódico, al pasar por Munich, que a Wenders le habían llevado a juicio, acusado de participar como agitador en una manifestación. Estaba en la cárcel y sacaron una pequeña foto suya en el periódico local con un informe de esa historia. Peter lo leyó, y llamó de inmediato. Luego de este incidente le envió una novela que estaba escribiendo, su primera novela, *La angustia del portero ante el penalty*. Wenders le comentó que se leía como una película, que casi estaba escrita como un guión, plano por plano. Esto agradó a Handke y dio lugar al comienzo de la colaboración.

Los guiones de Handke, de manera natural, son compuestos con la música, la cadencia y la atmósfera wenderiana; personajes existencialmente disponibles comparten situaciones de tránsito, carreteras, gasolineras, bares, cines y casas abandonadas. El sujeto de las novelas de Handke es un ser amenazado por la angustia de la libertad, tal como la que corroe al personaje de “El miedo del

portero ante el penalty”, novela que constituye la primera colaboración con Wenders y en la cual se va al límite de la experimentación con los tiempos muertos y la desdramatización, momentos fuertes y aparentes puntos débiles del relato son tratados con igual falta de énfasis que momentos dramáticos como el asesinato gratuito del portero de su compañera ocasional:

“Como los sábados había sesión de noche en el cine, Bloch llegó con mucha anticipación. Fue a un autoservicio que no estaba lejos de allí y se comió una fricadelle de pie. Intentó contar un chiste a la camarera en el menor tiempo posible; cuando el tiempo transcurrió sin que hubiera contado el chiste hasta el final, se interrumpió en medio de una frase y pagó. La camarera se rió.

En la calle se encontró con un conocido que le pidió dinero. Bloch le dijo unas palabras malhumoradas. El borracho le agarró de la camisa y en ese momento la calle se quedó a oscuras. El borracho dejó caer la mano asustado. Bloch al darse cuenta de que los anuncios luminosos del cine se habían apagado, se alejó a toda prisa. La taquillera estaba en la puerta del cine; iba a subirse en el coche de un muchacho.

Bloch la miró. Ella, que estaba ya sentada en el asiento de delante, junto al conductor, respondió a su mirada mientras se colocaba el vestido para no arrugárselo; por lo menos, a Bloch le pareció una respuesta. No ocurrió nada más; ella cerró la puerta y el coche arrancó.”<sup>2</sup>

En esta novela, la segunda de Handke, con la que lograría una proyección internacional, en la que un antiguo portero de fútbol, tras ser despedido de su trabajo se enfrenta a una vida incierta. Guarda los recuerdos de su época como futbolista, pero las vivencias actuales, las sensaciones, son difícilmente aprehensibles para su conciencia.

2. HANDKE, Peter, *El miedo del portero al penalty*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1979 (1970). Fue adaptada al cine en 1971 por Wim Wenders.

Bloch es un personaje esquizofrénico, y sin motivo aparente llegará a asesinar a una mujer en Viena, presentando los rasgos psicológicos del universo kafkiano. Una muestra de la desolación humana, constante presencia en la literatura handkeana.

### 3. Handke y la escritura como contracultura: *Insultos al público*.

Handke surgió como una especie de Bob Dylan de la literatura alemana. Sus temas no eran ajenos a la contracultura ni a la provocación. La obra de teatro *Insultos al público*, la novela *El miedo del portero ante el penalty*, el libro de poemas *El mundo interior del mundo exterior*, su traducción de *El amigo americano*, novela negra de Patricia Highsmith, y los guiones para el cineasta Wim Wenders le dieron la engañosa notoriedad de un *enfant terrible* que operaba en los límites entre lo culto y lo popular. Su novela *Carta breve para un largo adiós*, relato de una errancia sin brújula por Estados Unidos, parecía la respuesta europea, adiestrada en el existencialismo, a *En el camino*, de Jack Kerouac. Sin embargo, las carreteras, el fútbol y el rock adquirirían en sus páginas una densidad peculiar. (Villoro, 2010) Desde su título, *El miedo del portero ante el penalty* vincula filosofía y cotidianidad: el concepto de *Angst*, “angustia existencial” deja entreoír un leve eco heideggeriano.

Los primeros textos de Handke anuncian su empeño de entender la trascendencia de las situaciones simples. Su diario lleva el título de *El peso del mundo*, no porque el autor se encuentre en ampuloso estado de profundidad, sino porque indaga la gravedad de lo pequeño, el momento en que lo real se resquebraja y sobreviene el asombro, el contacto con lo inefable, el instante en que la televisión capta a un esquiador que salta al aire y sale de la toma sin que se sepa adónde fue: el enigma de lo diario.

Handke borra las fronteras entre él mismo como autor y el *yo narrador* haciendo más evidente aún su necesidad/deseo de aprender sobre sí

mismo por y en la literatura. Cuando hizo su aparición en la escena literaria, cuando las brumas de los años de la posguerra cubrían Alemania, conmocionó el medio literario. Acusó a la literatura alemana de “impotencia descriptiva” y se convirtió poco después, con su obra de teatro “*Insultos al público*” en el *enfant terrible* de la literatura. Una estética desafiante e iconoclasta, una violencia imprecatoria y expresiva.

Su *Insulto al público*, puede ser considerado como una rebelión literaria contra lo literario, donde los oradores toman el lugar de los actores y, sentados frente al público, se dirigen a él y lo increpan. La pieza cumple al pie de la letra lo que el título anuncia. Un pequeño grupo de actores aparece al comienzo delante de los telones y se dirige al público para preguntarle qué se había esperado al comprar las entradas para esta obra. Sin dejar tiempo para las respuestas, los cuatro o cinco miembros del grupo de actores, empiezan a injuriar al público en los términos más ofensivos durante más o menos 45 minutos, para luego darle la palabra a los presentes:

Así que vinieron a ver la función, pero basta ya con esas esas convenciones, hay que destruirlas. Ustedes no asisten a una obra de teatro. Ustedes no son meros receptores. Ustedes están en el centro mismo de la acción. Ustedes son el fuego mismo. Ustedes están inflamados. Ustedes están a punto de ignición. No necesitan un modelo. Ustedes son el modelo. Ya han sido descubiertos. Ustedes son la revelación de la noche. Ustedes nos encienden. Nuestras palabras se inflaman al contacto con ustedes. La chispa que nos inflama, brota de ustedes. (Handke, 1982, p.98-99)

Casi siempre el público permanece tranquilo, sin reaccionar. Una vez abierto el espacio para la intervención del público, una parte del mismo –la minoría–, interviene rechazando los insultos para devolverlos al grupo de actores, en casi los mismos términos –en ocasiones– de modo aún más groseros.

El estilo de Handke es concreto y descriptivo –como el cine de Wim Wenders–, sus personajes son seres disponibles, abiertos, en proyecto; se trata de un tránsito existencial y físico, del viaje épico como aventura iniciática. El movimiento como viaje y como recorrido interior, la incomunicación de los personajes, el minimalismo de los diálogos, la dificultad de tomar decisiones cuando todo puede resultar un paso en falso, constituyen rasgos característicos de la escritura de Peter Handke.

Handke gusta de describir su actividad como investigación topográfica: “ser un topógrafo se ha convertido en algo normal para mí. Si hay algún nexo entre un espectador como yo y el mundo exterior, es el topográfico: el movimiento del río, el color de sus aguas, el ruido que hacen”.

Creador de meta-narraciones, en cada una de sus páginas la narración parece trascenderse a sí misma para devolvernos algo como la patria perdida, a la misma sustancia ética del mundo. De este modo cumple con un presentimiento anunciado en Imágenes de la repetición: “El relato, en esto consiste la moral: actúa de modo que puedas representarte tu acción como un relato (actúa de tal forma que sus acciones puedan formar un relato)”.<sup>3</sup>

#### 4. Tránsitos: Wenders, del “nuevo cine alemán” al ocaso del sueño americano.

Wenders surgió a fines de la década del sesenta junto a Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog y Alexander Kluge, de esa generación que los críticos bautizaron como “nuevo cine alemán”. Win

Wenders se diferenció pronto de sus compañeros. Principalmente porque las fuentes de su

inspiración se hallaban menos en la realidad de la Alemania contemporánea que en la cinefilia y la admiración por la cultura norteamericana. Esta colonización del inconsciente, según sus palabras, lo convirtió en un autor preocupado del desarraigo y de la búsqueda de los orígenes. Sus personajes son, así, modelos de soledad, en los que la idea del viaje está siempre presente, y que sueñan con el encuentro de un hogar.<sup>4</sup>

No es extraño que Wenders se haya ido a vivir a Estados Unidos, reviviendo el trayecto migratorio que a fines de los años veinte, realizaron Murnau y Lang. Allí dirigió entre otros films, “El amigo americano” (1977), adaptación libre de la novela de Patricia *The American Friend* (titulada originalmente “El juego de Ripley”), filme desarrollado sobre la base de la imaginaria de la fatalidad acuñada por los antiguos *thrillers* de Hollywood, mezclada con retazos de imaginación pop. Higsmitth es una excelente autora de novela negra y una maestra en transmitir la ambigüedad moral de sus personajes.

Wenders mientras trabaja para la productora de Francis Ford Coppola (la que finalmente termina por quebrar), se da el espacio para dirigir uno de sus filmes más poéticos y crudos, Relámpago sobre el agua (1980), donde registró los últimos momentos de la vida de su padre cinematográfico, Nicholas Ray (Rebelde sin causa) enfermo de cáncer terminal intentando filmar una última película, una sobre la muerte, la suya... Desengañado de la experiencia norteamericana y del sistema hollywoodense realiza el magnífico film, El estado de las cosas.

Habiendo ya expresado su desencanto con el funcionamiento de la industria, y seguro de su

3. Koldo Mitxelena Kulturunea, “Peter Handke - Un escritor a contratiempo”, En Gipuzkoa Kultura, Dirección General de Cultura del Departamento de Cultura, Juventud y Deporte de la Diputación de Gipuzkoa, 2007, [http://peterhandke.gipuzkoakultura.net/peter\\_handke\\_escritor\\_contratiempo.php](http://peterhandke.gipuzkoakultura.net/peter_handke_escritor_contratiempo.php)

4. VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Wim Wenders o el ocaso del sueño Americano”, en *Ho-Legon*, Nº 1, 1989, Revista del Instituto de Filosofía de la Universidad Católica de Valparaíso UCV, p. 14



manejo narrativo, Wenders volvió a Estados Unidos para realizar "París, Texas" (1984); probablemente su film más convencional, pero el que le permitió dar cuenta de "América" y del problema del origen. Con las eternas carreteras de Texas y las luces de neón de los Ángeles, como telón de fondo, retrató la nada que se apodera de un ser desarraigado. La reconstitución de la identidad, una búsqueda metafísica. Un hombre trata de volver donde fue concebido, ahí comienza el drama. Por correspondencia compró en los años de abandono unos terrenos en esa localidad y quiere ir hacia allá –obsesivamente– a encontrar quien sabe qué verdad sobre sí mismo y sobre su existencia.

El film muestra la predilección del realizador por las carreteras crepusculares, la circulación de vehículos, gasolineras rurales, letreros luminosos, frente a los cuales la cámara se desplaza en sucesivos travellings; el film muestra, también, cierta complicidad con los escenarios y algunos mitos del western.

Tras algunos años de silencio, Wenders volvió al primer plano, cuando su nuevo filme, "Las alas del deseo" (1987) o *Der Himmel über Berlin* ("El cielo sobre Berlín"), obtuvo el premio a la mejor dirección en el festival de Cannes de 1987. Con "Las alas del deseo", Wenders se elevó definitivamente a las cumbres del cine mundial.

Desde los primeros versos de Handke nos sumergimos en un Berlín en blanco y negro a través de la mirada de los ángeles Daniel (Bruno Ganz) y Cassiel (Otto Sander). Sólo los niños pueden verlos. Los murmullos que les llegan cuentan millones de historias a la vez en el entramado de voces que cubre la ciudad. Se oyen apenas fragmentos de algunas de ellas, palabras sueltas, tonos: desamparo, abandono, soledad, frustración, tristeza. Ésa es la realidad. El imperio de la desesperanza. Quizás Daniel y Cassiel sean los ángeles de la historia intentando recomponer lo destruido. Las

ruinas que ha dejado la segunda guerra son recurrentes a lo largo de la película. No olvidemos que el propio Wenders nació en 1945, y que por lo tanto toda su vida ha estado marcada por esa memoria.

El argumento de la película es mínimo: dos ángeles, Daniel y Cassiel, sobrevuelan Berlín, observando a las personas con sus problemas, pero sin poder intervenir en el curso de los acontecimientos. Un día, uno de ellos, conocen a Marion, trapecista de un circo en decadencia, se enamora de ella y decide renunciar a su condición celestial para quedarse a vivir a su lado. Lo interesante es que este relato es apenas tangencial en una estructura que incluye también el rodaje de un telefilme, protagonizado por Peter Falk; el intento de un anciano por reencontrar la plaza de su infancia, y el monólogo interior del ángel protagonista, que escribe sus pensamientos en un cuaderno. La presencia de imágenes de guerra a modo de "flashback", refuerzan el registro histórico intemporal de la mirada de un ángel. Cuando nos encontramos desde el punto de vista de Daniel y Cassiel el film se visualiza en monocromo, específicamente en blanco y negro con dominante sepia, brindándole a la narrativa una impronta melancólica y nostálgica.

Apoyado por una extraordinaria fotografía, mayoritariamente en blanco y negro, Wenders consiguió con "Las alas del deseo" una obra emotiva y de resonancias cósmicas. *El Cielo Sobre Berlín* es un arriesgado salto mortal, por el riesgo permanente de que se rompa el equilibrio entre documento, fábula, reflexión filosófica y observación sensual de la realidad, y por el empleo de un texto expresamente literario con imágenes al mismo tiempo verosímiles y metafóricas.

La colaboración de Peter Handke con Wenders, alcanza su punto más alto en *Las alas del deseo* o *El Cielo sobre Berlín*. Junto al texto de

Handke y la inspiración de las *Elegías* de Rilke, Wenders retrata al Berlín de la unificación poblado por ángeles que asisten las miserias humanas a través de los pensamientos que registran en un cuaderno y escuchamos “en off”; el relato pone de manifiesto que por más frágil que sea la condición humana, ésta es lo suficientemente bella como para mover a envidia a los propios ángeles.

Wenders describió a la ciudad que reúne todas las cicatrices de la historia alemana, poco antes de que dicha ciudad volviera a nacer con la reunificación y el derribo del Muro. Vista desde la perspectiva de sólo tres años después “Cielo Sobre Berlín” cobró una dimensión enteramente diferente, como si el Ángel de la Historia hubiera revelado a Handke y Wenders los acontecimientos históricos que dan vigencia a la fábula.

El relato de “Cielo sobre Berlín” es un viaje triple: a través de los berlineses, como reflejo de toda la humanidad; a través del tiempo, pues los ángeles existen desde siempre, y en todas partes ven las huellas de un pasado terrible –el nazismo, la guerra, el exterminio judío–; en este recorrido, de un lirismo decadente, formas estilizadas y espíritu metafórico, confluyen la madurez plástica de un Wenders que retrata Berlín desde la vista de ángel y de un Handke que dota al film diálogos y monólogos memorables, como el poema que abre, recorre y cierra el film, y que siempre encabeza con “Cuando el niño era niño”:

Quando el niño era niño caminaba relajado. Quería que el arroyo fuera río. Que el río fuera torrente y que este charco fuera el mar. Cuando el niño era niño no sabía que era niño. Para él todo era divertido y las almas eran una. Cuando el niño era niño no tenía opiniones ni costumbres. Se sentaba en cuclillas y se escabullía de su sitio. Tenía un remolino en el cabello y no ponía caras raras cuando le fotografiaban.

Estas características estilísticas así como político-proféticas han suscitado un gran interés por la obra de Handke más allá de los medios estrictamente literarios. Las relaciones entre filosofía, pintura y literatura vienen así a ser un eje fundamental en la obra de Peter Handke, quien recoge una larga tradición de reflexiones plurales, tanto filosóficas como pictóricas y literarias, en torno a la escisión del sujeto centroeuropeo contemporáneo: conexiones e interrelaciones con pintores contemporáneos como Cézanne, Hopper o Rothko y otros han señalado las influencias de las concepciones espaciales de filósofos como Heidegger.

## 5. La pura disponibilidad, la zozobra existencial y la alienación industrial.

Handke no sólo se emparenta con el cine de Wenders, sino que también tributa a Antonioni, el cineasta de la incomunicación. La pura disponibilidad, la zozobra existencial, la alienación industrial y la incomunicación de personajes en fuga se reiteran en el registro literario de Handke y el cine de la inmovilidad y desdramatización propia de estos directores. Antonioni, en *Al di là delle nuvole* (1995), de la mano de Wenders, regresa a la dirección con 4 historias de amor, deseo y una mirada laboriosamente limpia. Clarividente ejercicio de pausada elegancia.

Este movimiento, que en la obra de Peter Handke describe *un largo adiós* a Europa como cuna de la naturaleza, es también un viaje a los Estados Unidos, el territorio donde la ausencia de naturaleza y la conversión de la cultura en naturaleza, de los signos en cosas y las cosas en signos, ha alcanzado su cénit: apoteosis de la sociedad industrial y del consumo de masas, y ocaso no sólo de la Naturaleza con mayúscula, sino de la naturaleza humana, de la idea de una naturaleza humana; reino, por tanto, de la alienación (*Entfremdung*), en el sentido que a este término daba el “joven” Marx: “La producción produce al hombre no sólo

como mercancía, mercancía humana, hombre determinado como mercancía; lo produce, de acuerdo con esta determinación, como un ser deshumanizado tanto física como espiritualmente", como un ser que sólo se realiza, que sólo deviene real extrañándose de sí mismo.

Mientras los signos conviven con la naturaleza, son signos de la naturaleza, significan la naturaleza de las cosas; cuando la naturaleza desaparece, eclipsada por la ebridad de signos omnipresentes, los signos se convierten en designaciones sin designatum, y dejan pues de ser signos, de significar (la naturaleza de las cosas), dejan de hablar para devenir cosas, cosas extrañas en y a sí mismas: "el hombre se hace objetivo para sí y, al mismo tiempo, se convierte más bien en un objeto extraño e inhumano..., su exteriorización vital es su enajenación vital, y su realización su desrealización, una realidad extraña" (Marx, 1968).

El tiempo humano –esto es, las conciencias-observadoras-productoras-de-instantes ante la mirada del Otro– implica la diversidad de los "yoes", la imposibilidad de los mundos, la incomunicabilidad de los Espacios. Liberar las cosas del paso del tiempo es liberarse de los hábitos, deshabitarse, deshabitarse y despoblarse a sí mismo para brillar como una divergencia inconmensurable en un "mundo de todos", y no ya como una identidad formal en un "mundo de nadie." (Pardo, 1991)

El paseo por los Estados Unidos es como el recorrido por el tejido destruido de un mundo en ruinas: los signos, en otro tiempo llenos de vida y plenos de sentido y significación, ya no son más que cosas mudas, extrañas y exteriores, paisaje, naturaleza, monumento, cadáveres semióticos sin significado cuya escalofriante carencia de palabra convierte toda palabra en cosa, todo discurso en espacio; se camina entre signos mudos y cosas sin vida, naturaleza muerta, y se trata de la naturaleza muda de las palabras que ya no dicen nada, esparcidas al azar como restos de una

civilización desconocida que hay que sortear para seguir avanzando.

## 6. Handke, *Lento regreso: angustia metafísica y poética del viaje*.

En la obra de Peter Handke proliferan las descripciones espaciales y temporales, ajenas al tiempo y al espacio, convencionales. Lo que destaca en la literatura de Handke en relación a los espacios es la minuciosa descripción de las rutas por las que deambulan sus personajes o los largos paseos por los barrios periféricos de la ciudad que se describe por ejemplo en *Historia de niños* (1981) o en *La tarde de un escritor* (1987). Los espacios descritos por Handke aparecen dispersos y heterogéneos, vinculados a las experiencias de unos sujetos que parecen estar continuamente desprendiendo al modo del *Lento regreso*:

Sorger había detenido su vehículo y quería retener este acontecimiento espacial. Pero ya no había espacio: sin primero ni último plano, en una perspectiva que acababa perdiéndose, había sólo un ámbito abierto que, con suavidad y a la vez con fuerza, se levantaba ante él, un ámbito abierto que no estaba vacío sino que era a la vez ígneo y consistente; y Sorger, con el ánimo agitado, sintiendo con tanta más fuerza en la cabeza y en la espalda la gran negrura de la noche y a sus lados y bajo sus pies la profunda tiniebla de la tierra, excluyendo mentalmente del cuadro de un modo literalmente furioso los detalles contradictorios, intentó impedir la desaparición de aquel fenómeno natural y del olvido de sí mismo que tenía lugar en tal fenómeno... hasta que volvieron a aparecer perspectivas y puntos de fuga y una penosa soledad. Pero ciertamente, por unos momentos había sentido en sí la fuerza para lanzarse como un todo, al luminoso horizonte y de disolverse allí para siempre en la indistinción de cielo y tierra." (Handke, 1985)

En cuanto a las descripciones temporales, la mayor parte de ellas, repartidas a lo largo de su

obra, parecen ser la manifestación del sentimiento del ya aludido Sorger que también “presentía la posibilidad de un esquema completamente distinto para representar los acontecimientos temporales.” (Handke, 1985) El gran estallido del yo, propio de un particular romanticismo (culto al yo, ansia de libertad, angustia metafísica, predominio del sentimiento sobre la razón) la norma de la narrativa del canon americano fue barrida por un viento originado en las turbulencias del sujeto. El yo, que hasta entonces estaba contenido en el mundo, miró hacia su interior y con temor y temblor sagrados descubrió que era el mundo el que estaba contenido en él.

Este modo de narrar nuevo, muy francés, pero que ha tenido y está teniendo influencia en la literatura de USA –Paul Auster– o centroeuropea –Peter Handke– y también en cierto cine como el de Wim Wenders o Nani Moretti, es también el equivalente a la ruptura que se ha producido en el pensamiento filosófico desde la Segunda Guerra Mundial, y al advenimiento de lo que se ha dado en llamar posmodernidad.

En efecto, frente a la Razón ilustrada con su unidimensionalidad narrativa, ya no había una sola mirada posible, sino una pluralidad de razones impide simultáneamente el relato único y monocorde de la novela tradicional, tanto en la literatura como en el cine.

En lo que respecta a los espacios, la obra de Handke viene a ser una relación de lugares, umbrales y rutas que configuran un particular modo de “geografía poética” (Pardo, 1991, p.61), una descripción de los ámbitos terrestres que no presupone utilidad o finalidad alguna.

Los relatos handkianos nunca adoptan los esquemas convencionales de desarrollo de la novela, aún y cuando, como en la tetralogía iniciada con *Lento regreso*, suscriba un proyecto de “formación” tan habitual en la tradición occidental (literatura iniciática): los relatos de Handke quie-

ren apartarse de “la protegida conciencia burguesa con su placer en el recuerdo y egocentrismo reminiscente.” Esta posibilidad de representar los acontecimientos abandonando el esquema temporal espacializado y supone la puesta en evidencia de una temporalidad heterogénea.

Dicha representación se realiza fundamentalmente a través de un léxico de imágenes y no de conceptos. Aquí es también la convergencia de imágenes lo que permite dar cuenta de estos otros regímenes de temporalidad y, a su vez, sugerirlos en el lector o la lectora. Las citas de la obra del Handke a este respecto serían innumerables, pero es suficiente con echar una ojeada a *La tarde de un escritor* o a cualquiera de sus Ensayos publicados en esa época.

En *Lento regreso* Handke prueba el modelo de la novela de educación y actualiza también el motivo del viaje. En dicha obra, Sorger, el protagonista, es un científico que quiere escribir un tratado “Sobre los espacios” pero que se siente incapaz de dar cuenta de sus experiencias de los espacios en el extremo Norteamericano, donde vive y trabaja, porque “las fórmulas lingüísticas de su propio idioma, por muy convencido que estuviera de ellas, se le aparecían siempre como una alegre estafa.” (Handke, 1985, p.18) La maestría de Handke consigue, sin embargo, transmitir la dicotomía entre las vivencias de los lugares (los ríos, las montañas y los grandes descampados) que experimenta Sorger y su impotencia discursiva, la incapacidad de nombrar.

En lo que respecta al espacio, la obra de Handke viene a ser una relación de lugares, umbrales y rutas, una suerte de geografía poética. Singularmente destacan los lugares descritos en sus obras ubicadas en el continente americano y particularmente en *Lento regreso* (1979), que inicia la tetralogía que finaliza con *Por los pueblos* (1981) En dicha obra, Sorger, el protagonista, es un científico que quiere escribir un tratado “Sobre

los espacios”, pero que se siente incapaz de dar cuenta de sus experiencias. La maestría de Handke consigue, sin embargo, transmitir la dicotomía entre las vivencias de los lugares (los ríos, las montañas y los grandes descampados) que experimenta Sorger y su impotencia discursiva: “Hoy, de repente, me ha abandonado una fuerza y he perdido mi sentido de las formas de la tierra. En unos momentos mis espacios dejaron de ser nombrables, más aún, dejaron de ser dignos de tener un nombre.” (Handke, 1985, p.109)

Peter Handke cuenta una historia y la historia de esa historia; en la primera, asistimos a la cotidianidad de un científico que trabaja en una región recóndita del planeta, un espacio para el que la lengua europea carece de discurso y de nombres, un espacio considerado –desde la perspectiva occidental– como esencialmente vacío. Lo que el científico Valentín Sorger va a investigar en ese dominio es, precisamente, el espacio. Y en el curso de esa investigación, se encontrará con un inconveniente radical, un obstáculo que le invitará a concebir la posibilidad de un “salto hacia adelante” que permita el nacimiento de un “esquema” completamente distinto del habitual para representar o expresar los fenómenos espacio-temporales. Los avatares de ese salto –llamado allí lento regreso– son precisamente las escenas de la “historia” narrada en la novela.

Ahora bien, en *Die Lehre...*, el autor de *Langsame Heimkehr*, por así decirlo, descubre sus cartas: en primer lugar, describe los elementos “reales” (geográficos y biográficos) que sirvieron para construir el territorio fantástico en el que se desenvuelve la primera novela; además, confiesa que los “problemas” de su protagonista no son otra cosa que los problemas del escritor para llegar a concebir una cierta forma de escribir. Una de las cosas que mayor fuerza aporta a este proceso es el hecho de hacernos reparar en que la “nueva forma de escribir” perseguida por el escritor (y de la que

es reflejo el “nuevo esquema espaciotemporal” del científico) sólo puede producirse merced a su encuentro con un pintor.

Este encuentro se lleva a cabo, en *Die Lehre...*, mediante el re-corrido minucioso de los espacios que sirvieron al pintor como motivo de sus composiciones el escritor interroga el «método» del pintor al redescubrir (y escribir) sus paisajes, como el científico interroga el “método” adecuado a sus propósitos descriptivos en su recorrido pictográfico por los espacios desiertos de la región presuntamente vacía en la que trabaja.

## 7. Peter Handke y Wim Wenders: de las novelas de aprendizaje al fin de la(s) historia(s)

El cine de Wim Wenders reflexiona constantemente sobre el medio en el que se expresa y lo pone en el centro de su constante experimentación, los espacios no son una elección cualquiera, o solamente funcionales a las exigencias del rodaje. Los sitios elegidos por Wenders para el rodaje son lugares que toman un rol gravitante en el relato:

Wenders tiene un ojo japonés para el paisaje, con lo cual no quiero decir que lo mire como marciano, sino que se separa de la forma occidental de representarlo, de esa narrativa que contempla los lugares como parte/prolongación/mera expresión de un estado de ánimo de los personajes. Como los planos vacíos de Ozu, o como el paisaje imperturbable al que todo vuelve de Mizoguchi, Wenders se aleja de la concepción. Para Wenders “los lugares adquieren una singular importancia; no son sólo el lugar dónde se desarrolla la acción si no que son partes de la acción misma, le son necesarias en el sentido que la hacen posible o no. (Weinrichter, 1981, p.46)

El interés esencial del cineasta se centra en las imágenes y sus obras lo confirman. En “Silver City” (1968) filma planos que toman las calles, sin

cortes y sin movimientos de cámara, que duran tanto como el material lo permite. "Summer in the City", congruente con su estética, Wenders hace de las historias pretextos para tratar las formas.

Sus preocupaciones primeras y primarias son el rock, las imágenes, la autenticidad y, el movimiento. El rock le produce imágenes y le sugiere una mirada, incluso una atmósfera. De hecho el rock es el tema del cortometraje "Amerikanische LP's" (1969) en el que el propio Handke participa como guionista y actor. Comienza con un close up de unas manos y algunos discos LP, de los que se puede ver claramente Astral Week de Van Morrison, Green River de CCR y Christo Redentor de Harvey Mandel y, durante doce minutos, se oyen fragmentos de estos LP's, mientras la cámara muestra, desde un automóvil, zonas industriales en los alrededores de Munich –edificios en construcción, gasolineras, un autocinema– desmitificando la idea de una Alemania perfecta; entretanto se escuchan en voz off a Wenders y a Handke hablando sobre lo que miran desde el auto y sobre el rock. (Vazquez, p.19)

Los filmes de Wenders, desde sus inicios, privilegian las imágenes y las atmósferas, todos los demás elementos propios del cine, como son el tiempo, los personajes y los diálogos, por un lado, y, por otro, la historia, se subordinan a aquéllas. En su cinematografía, los largos planos son no sólo inevitables sino indispensables; renunciar a ello a favor de reglas preestablecidas lo obligaría a renunciar a sí mismo. En su obra el concepto de "economía del relato" no tiene ningún sentido ya que mostrar las cosas tal como son toma su tiempo y sólo el tiempo exhibe la continuidad de las imágenes, sin cortes que cambiarían necesaria-

mente el concepto de las cosas que se muestran. Así, Wenders cambia las reglas de cómo contar historias. (Vazquez, p.20) Los filmes de Wenders son contemplativos: su cámara registra sin cortes, sin movimientos, sin zooms; es una cámara estática y, por ello, curiosa; es una reflexión sobre el cine mismo.

"Alicia en las Ciudades" es considerada la primera típica película wenderiana, con la que se inicia la trilogía del viaje. Con ella comienza la trilogía de los road movies a la cual pertenecen también "Falsche Bewegung" (Falso Movimiento) y "Im Lauf der Zeit" (En el transcurso del tiempo).

Con "En el transcurso del tiempo", Wenders regresa al blanco y negro. La última película de la trilogía del viaje lleva la reflexión sobre el cine más allá: la muerte del cine como industria. Para ello, Wenders crea un personaje cuyo trabajo consiste en reparar proyectores en los viejos cines de una olvidada región alemana que, en ese entonces, hacía frontera con la Alemania oriental y muestra el panorama desolador de salas cinematográficas que sobreviven a duras penas.<sup>5</sup>

A Handke y Wenders les une una larga amistad (desde la infancia), y también una búsqueda estética común. Ya sea uno en la literatura y el otro en el cine, los tópicos del viaje, el regreso y las memoria han sido el "leit motiv" de ambos. También habían trabajado muchos filmes anteriores. Entre otros, "El miedo del portero ante el penalty" (1971) y "Falso Movimiento" (1975), cuyo guión Handke escribe adaptando libremente "los Viajes de aprendizaje de Wilhem Meister" (Goethe 1795), la película conserva sólo el esqueleto de la novela que es equívocamente considerada como un

5. La muerte del cine será el tema central del documental que siete años después realizará en Cannes. En *Chambre 666* (N'importe quand ... ); en él muestra a quince directores de cine, entre los que se encuentran -por citar algunos- Godard, Fassbinder, Antonioni, Herzog, Spielberg, quienes, uno a la vez, responden frente a una cámara, que instaló en el cuarto 666 del Hotel Martínez, a la pregunta: "Ist das Kino eine Sprache, die uns verlorengeliebt, eine Kunst, die."

“Bildungsroman” –Novela de aprendizaje–.

A Handke tampoco le preocupa la historia sino cómo es posible contarla; lo que él busca es retomar el modelo y mostrarle al lector nuevas posibilidades. Handke no quiere escribir una “novela de aprendizaje” porque, fundamentalmente, no quiere escribir una novela. Piensa que la novela forma parte de la estructura narrativa –y auto-narrativa– de ese mundo maniqueísta que han puesto en solfa tanto los estudiantes y obreros de París y Berlín, como las obras de Nathalie Sarraute o Alain Robbe-Grillet. A Handke le repugna “la protegida conciencia burguesa con su placer en el recuerdo y su egocentrismo reminiscente” que se pone de manifiesto en las “novelas de aprendizaje”. Por eso su proyecto va a ser el de una narración no-novelística de aprendizaje.

Dicha narración se articula, como ya se ha dicho, en una tetralogía. El primer libro *Lento regreso*, situado en Alaska, es una loa a la exterioridad desde la que se puede contemplar lo occidental, desde sus aprioris espacio-temporales hasta su moral. El libro se conforma según un relato uniforme y entreverado de largas descripciones. La segunda parte -La doctrina del Sainte-Victoire-, escrita en primera persona, relata la vuelta a Europa y el intento de definir una nueva actitud ante el arte y, sobre todo, ante la vida. *Historia de niños*, el tercer libro, relata la experiencia de la paternidad. Finalmente *Por los pueblos*, resulta ser una obra dramática en la que Handke hace dialogar a toda la familia originaria del protagonista.

La estructura de la tetralogía, sus diferentes contenidos, los diferentes registros apuntados, sirven para boicotear toda recurrencia novelística. Así, el objetivo de Handke es mostrar la posibilidad de hacer una narración alternativa tratando los mismos temas que las novelas de aprendizaje. Handke no quiere salvar nada por medio de su escritura. Tampoco quiere dar a conocer nada, porque piensa que el género de conocimiento que

puede generar la literatura novelística es demasiado reconfortante. Su compromiso no es pues histórico ni “de cara a la historia”. Sólo quiere describir, hacer una descripción y esto constituye para él el límite de su compromiso.

La pregunta que surge ahora es: Si de lo que estamos hablando es del periclitado siglo XX – hace más de treinta años de mayo del 68’ – ¿cuál será la estructura narrativa generacional que se corresponderá al siglo XXI?

La fotografía de Henri Alékan, es todo un aporte artístico al filme. Alékan también había colaborado anteriormente con Wenders en el filme “El Estado de las Cosas” (1982).

En el Filme “El Cielo Sobre Berlín”, por ejemplo, no existieron efectos de postproducción para la iluminación y se trabajó muy artesanalmente secuencia por secuencia con focos y luces puntuales. “Gracias a la cámara de Henri Alékan y su gran dominio de la fotografía en blanco y negro, conseguimos crear un ambiente como el de las películas francesas de los años cuarenta y cincuenta. Es de ésta época del cine francés, en la que trabajaron poetas como Cocteau y Prévert, de donde provendría una lejana inspiración”.

Wenders al filmar en Berlín siente que los sitios vacíos, de los cuales la ciudad está llena producto de la destrucción de la Segunda Guerra y construcción del muro, son los que mejor dan cabida a su relato. A pesar de la propensión de estos espacio a desaparecer con el tiempo:

En todas mis películas siempre he buscado localizaciones susceptibles de desaparecer. Hay una escena en el puente de Langensheidt. Dos meses después, el puente ya no estaba. Para mí era con diferencia el más bonito de la ciudad. Van a construir otro, pero no será lo mismo. La gente lo cruzará sin darse cuenta de que es un puente, en el antiguo notabas que pasabas sobre un lago, porque de hecho era el camino que conducía a Kreuzberg. (Wenders, 2005, p.131)

**Bibliografía:**

- ARNHEIM, Rudolf (1986): *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter. "El origen del 'Trauerspiel' alemán." *Obras*. Libro I/vol. 1. Madrid. Abada, 2006.
- HANDKE, Peter. 1985 (1979) *Lento regreso*. Madrid: Ed. Alianza.
- 1976 (1972) *Carta breve para un largo adiós*. Madrid: Ed. Alianza.
- 1990 (1989) *Ensayo sobre el cansancio*. Madrid: Ed. Alianza.
- 1982 (1968) *Gaspar. Insultos al público. El pupilo quiere ser tutor*. Madrid: Ed. Alianza.
- 1979 (1970) *El miedo del portero al penalti*. Madrid: Ed. Alfaguara.
- 1986 (1976) *La mujer zurda*. Madrid: Ed. Alfaguara.
- 1993 (1987) *La ausencia*. Madrid: Ed. Alianza.
- 1984 (1979) *El peso del mundo*. Barcelona: Ed. Laia.
- 1990 (1987) *La tarde de un escritor*. Madrid: Ed. Alfaguara.
- LÉVINAS, E. (1974) *Humanismo del otro hombre*. México: Siglo XXI.
- MARX, Karl. (1968) *Manuscritos de 1844*. Traducción de F. Rubio Llorente, Madrid.
- PARDO, José Luis. (1991) *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- POCA, Anna, (1992) *El silencio civil: notas sobre la escritura política en Peter Handke*. Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura. Pamplona. N.9
- RAUH, Reinhold. (1990) *Wim Wenders*. München: Satz.
- RUIZ, Raúl. (2000) *La Poética del Cine*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- PÜTZ, Peter (1982) *Peter Handke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ROVATTI, Pier Aldo. (1988) *Local o global: Peter Handke y Michel Serres*, El pensamiento débil, Barcelona: Cátedra.
- URMENETA V. Huici, *Peter Handke: una escritura de la duración*, En Bitarte - Revista cuatrimestral de humanidades, Año 6, Abril, 1998, pp. 121- 126.
- SELBMANN, Rolf. (1994) *Der Deutsche Bildungsroman*, Stuttgart: J.B.Metzler.
- SCHORSKE, C. E., (1981) *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura*, Barcelona: Gustavo Gili.
- WENDERS, Wim. (1988) *Die Logik der Bilder*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- WENDERS, Wim. (1988) *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken*. 1968-1984, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren,
- WENDERS, Wim. (2005). *El acto de ver*. Barcelona: Paidós.
- WEINRICHTER, Antonio. (1981) *Wim Wenders*. Madrid.
- WITTENBERG, Stella, (1995) *La mirada que pinta: escritura y pintura en Peter Handke*. La Balsa de la medusa. Madrid, N. 35.



# Escenas de silencio

## Oscar Edelstein

### Oscar Edelstein

*Compositor, pianista y director argentino, conocido por su originalidad e inventiva, es considerado con frecuencia liderando la vanguardia musical desde Latinoamérica. Ha recibido encargos de óperas modernas y obras sinfónicas no convencionales por parte del Ministerio de Cultura de la Nación, Teatro Colón de Buenos Aires, la Orquesta Sinfónica Nacional de Argentina, la London Philharmonic Orchestra, el grupo de percussionistas suecos Kroumata y la Basel Sinfonietta, entre otros. Sus performances con el ENS han sido consideradas por la crítica especializada como “el evento musical más relevante de la última década en la Argentina”, “el punto más alto de la producción experimental del continente” o “un hito histórico en la producción de vanguardia en el continente” . Su trabajo catalogado y publicado es crucial en el mapa de la música contemporánea latinoamericana y la performance.*

*Desde el año 2000 es invitado por instituciones Latinoamericanas, del Reino Unido, Austria, Suecia y otros países europeos, para dar conciertos, dictar clases y conducir estudios de posgrado basados en sus propias obras, teorías y técnicas compositivas.*

*En 2011 obtuvo el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes en Música.*

*([https://en.wikipedia.org/wiki/Oscar\\_Edelstein](https://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Edelstein))*

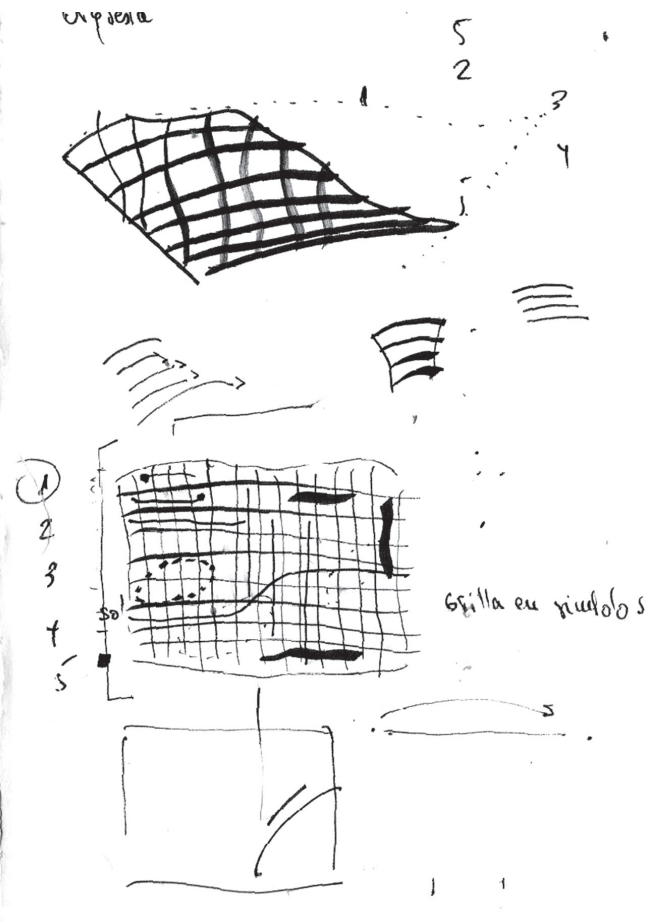
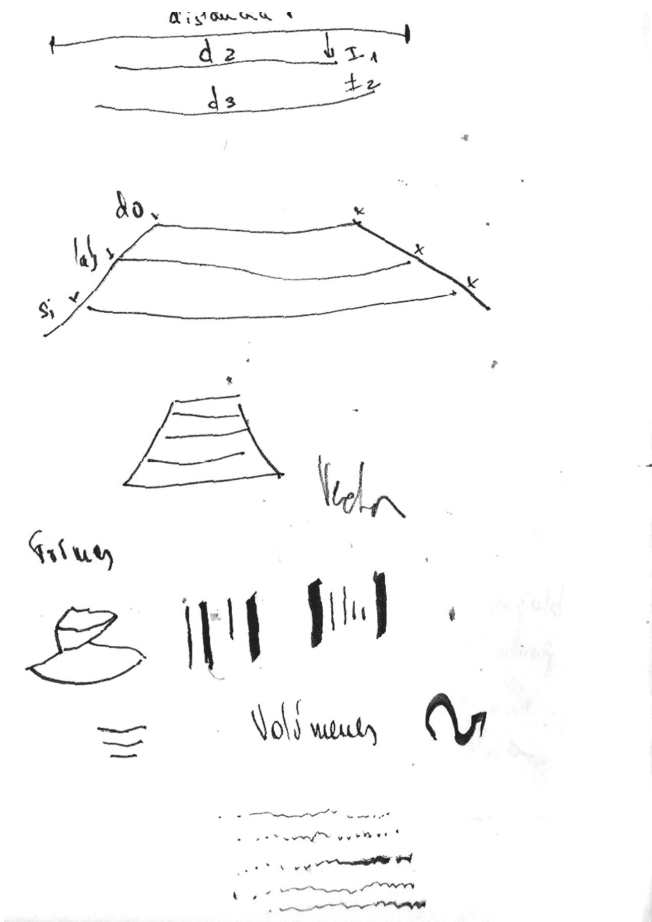
“Porque tú me aportaste la virtud del silencio”

### Escena uno: Las ideas musicales

*“Tengo ideas que provienen del sonido en sí y otras que tienen orígenes más complejos. Mi propio mundo imaginario –musical– comienza a veces con la formulación de una idea abstracta, sin sonido, puro vacío. Una forma de silencio con volumen y espesor que poco a poco se va llenando de símbolos o signos y así toma sentido. Otras ideas provienen del material o de los elementos, a éstas las considero menos interesantes porque suelen aparecer con lógicas o derivaciones más previsibles. También es cierto que torcer esa lógica (de los elementos) y buscar elaboraciones o desarrollos irracionales –digamos– suele aportar novedad. Cuando se trata de texturas nuevas, la imagen es más delicada: distingo entre las mentales y las acústicas, que son bien diferentes. Algunas pueden ser trasladadas directamente a lo musical y otras no. También conviene distinguir entre memoria, recuerdos e imágenes mentales. La imaginación aparece entre la percepción y el pensamiento.”<sup>1</sup>*

3 de Abril de 1897

1. Edelstein, Oscar. *Estudios sobre la grilla acústica*. Patina Publishing, Amsterdam, 2014, pp. 2-3. Libro de arte que acompaña los dos CDs con el mismo nombre. ISBN 978-94-90099-00



## Escena dos: Contéplate y calla

*En una habitación con dos ventanas abiertas, al filo de la madrugada, iluminados con tres velas altas de flamas amarillentas*

El JUEZ: El sujeto alto y fornido aún en su flacura excesiva, que es tosco en la **aussehen** general (estimo que por la suciedad de su barraca y no per se, ya que sus modales se advierten nobles hasta en los minúsculos movimientos que realiza al caminar) llega vestido con ropa de fajina gris

a rayas blancas. Anoto que su cara ha perdido la redondez de norma y los ángulos de huesos y hoyos se muestran escépticos e impiadosos. Tiene los ojos enrojecidos, los labios resecos, las manos nerviosas, que se vuelven ágiles cuando toma el lápiz negro suizo número seis que le coloco en su mano derecha. Ahora él escribe sin mirarme, sin decir palabra ni producir sonido alguno, doy fe, a velocidad de **neutrino**<sup>2</sup> con su mirada siempre puesta en el borde de la mesa.

EL SUJETO (*escribiendo rápido*): Me niego a

2. Hago notar que hasta este día, desconozco por completo el significado de la palabra neutrino. Su nombre apareció ante mí como una luz ardiente que cruzó mis ojos y se instaló en mi cerebro, esculpida por acción directa del sujeto.

contar mi historia con palabras sonantes, lo haré por escrito para que cada quien le coloque su propia voz y la música de fondo que pueda darle su propia alma entonada, que lo haga en uso de su juicio y no por mi influencia.

Hace mucho tiempo aprendí que acallar los sonidos externos puede darnos el espacio y el tiempo para escuchar los propios pensamientos. Supe que la falta de sonido y de luz puede crear-nos otra vida emocional pues esa carencia aparente produce otras nuevas reminiscencias y ecos en las líneas del recuerdo, una memoria desigual y desapareja; además, puede obtenerse la emoción superior de sentir “ausencia de espacio o de tiempo en el cuerpo”. Que esa ausencia temporal puede crear ilusiones varias y hasta alucinaciones clínicas formales, aunque también realidad indiscutible. Que para escuchar el silencio profundo de nuestra *consciencia* (sic) y liarse con las lógicas del comienzo o del fin de elementos y nociones, debemos abandonar antes que nada el chocante y fastidioso ruido social, la música aleatoria y vana del planeta, el cracketeado mecano-técnico, los multiplicados aeitzdrroartyuneaou tbr pum trac boim shhh plogh jk bofghjm del tráfico urbano, o la bulla superflua que nos envuelve, y confinar-nos en nosotros, en nuestro silencio, que es pura virtud vacía de estímulos aparentes. Allí, en esa hondura de quietud pasiva sobre sentidos, razones y pasiones, reconcentrados en el saber anterior a toda doctrina, sucederán desde el tiempo histórico, inmemorial (¡que no es de antes!) nuestras imágenes, ideas, músicas, certezas o convicciones. Que habrá más tarde en esos silencios laaaargos, un lugar saturado, descubierto para que en él se arrullen nuestras secretas inclinaciones deseantes, dudas morales, sueños de grandeza o pequeñas ambiciones humanas, voces gregorianas blancas de armonías naturales, o tribulaciones proto-filosóficas pro-occidentales tan bur-

guesas como el cognac napoleón o la futura fibre optique que inventará el próximo siglo. También aprendí –no sin dolor físico– que las ideas, cuando se crean en el silencio cierto, pueden llegar a tener peso, espesor, volumen, densidad, carga eléctrica, dimensión magnética, dinámica neuronal activa, aún cuando vengan rodeadas por ese sigilo inicial de la calma de palabras, que siempre exhibe prioridades religiosas. Que la mística es una opción ante el arcano y allí donde existe un misterio, hay un problema serio, un trabajo a realizar. Esa ocultación inicial concede, armoniza, da ganas, entusiasmo, encanta.

Sé que cualquier pensamiento por pequeño que sea puede transformarse en heroico cuando desciende a la acción concreta, mas el silencio absoluto funciona como una carga extra de empeño y poder psíquico, es el terreno que otorga entereza de carácter y forma al golpe de músculo que no cualquier materia es capaz de resistir.

*Se escuchan aleteos de gaviotones por fuera de la habitación. El mar está cerca y bravo. Una calesa de ocho caballos pasa cerca del lugar dejando huellas de sonido y perfumes de flores silvestres. El Juez continúa mirando de costado lo escrito por el sujeto mientras piensa para sí: “desde el génesis, las palabras son anteriores a las cosas que nombran, como los signos que aparecen para designar movimientos y posiciones para los que aún no existe notación alguna. Ya recorre mi cuerpo entero una frase que el sujeto ha vuelto a colocar dentro de mis pensamientos, en un solo acto: “la profunda originalidad de Leibniz –dijo Couturat en su Logique– consistió en representar por signos apropiados, nociones y operaciones para las que hasta entonces, no existía notación”.*

**EL JUEZ:** Es evidente que el sujeto absorbió una enorme tensión que resultó perturbadora por

cuanto menos escuchó o pudo ver. La ausencia de sentidos máximos como la vista o el oído parecen haber potenciado a los otros sentidos menores de su espíritu, de allí conjeturo que la oscuridad y el silencio al cual fue sometido durante varios años, han sido óptimos para el progreso de su voluntad onírica, como asimismo puedo observar que tiene algunas capacidades mentales extraordinarias en su horizonte, ya que el lápiz suizo y negro número 6 no se mueve y –no obstante ello– las letras se imprimen en el cuaderno y, en el mismo momento, en mi entendimiento como labradas por un cincel invisible. Luego sus talentos atraviesan los míos y los completan con figuras no-geométricas, precisas, que se disuelven al segundo de haberlas representado. Creo que sus facultades mentales se han exagerado junto con el sentido del tacto y una captación superior de los aromas sutiles (describe el sujeto los perfumes que vienen de la calesa exterior con la concisión y parquedad de un perfumista veneciano) y –según afirma– domina sin entender cómo, los rituales del arte predictivo.

Anota que voy a servirle un vaso con agua dos o tres minutos antes que la idea concurra a mi cabeza, también anuncia la entrada del sirviente y describe –siempre por escrito, nunca hablando– sus ropas y gestos mucho tiempo antes de su llegada. Dice (el sujeto) haber comprendido la matriz modelo del pensamiento pitagórico por medio de su contacto directo con Temistoclea, y afirma haber engendrado seis hijos con ella, todos sucesos tan improbables como inquietantes. La relación entre la tetraktys y el oráculo que, afirma, le sirvió de guía, se realizó mediante la intermediación de las *Sirenas* quienes a su vez alternaron con el mismísimo Apolo, siguiendo su doble carácter musical y esclarecido. El akousma develado apunta fundamentalmente a señalar la armonía de las esferas como la más alta enseñanza pitagórica, como una de las mayores revelaciones de la

hermandad entre Apolo y Pitágoras. (Pausa breve) Entiendo que es posible esclarecer en alguna medida el alcance filosófico de este akousma recurriendo al concepto de mimesis. Recuerdo que Aristóteles en su arcaica Metafísica señaló que los pitagóricos dijeron que las cosas ocurren ‘por imitación’ de los números. Pero dudo, ¿cuál sería el número del silencio completo? Y si esa cifra se alcanza, por virtud, voluntad, entrenamiento, ¿qué música surgirá de esos mapas silenciosos? Es evidente que el SUJETO puede transmitir la música sin utilizar aparato alguno. La coloca en tu inteligencia como si fuera un módulo cristalino, la implanta y luego la modifica a su antojo. También es evidente que esa música, tal como llega, no se parece a nada de este mundo.

Quiere crear otro tipo de mitología con categorías y estamentos complejos, unos subordinados a los otros, y que no todos puedan acceder a ellos. Es parte de su disciplina no entregar más información que la que (un) otro sea capaz de sostener y soportar. Me preparo para lo peor mientras limpio mi pipa curva. Afirma (EL SUJETO) que sin esas categorías espirituales y especulativas, nuestra imaginación se empobrece subordinándose a lo meramente perceptivo, y que lo perceptivo, en tanto sensible y corpóreo, tiene límites que no son los reales. Asegura haber encontrado en el **silencio** una potencia mayor que la de cualquier memoria, ya que los “recuerdos” son personales, históricos, políticos, y estos otros, los “silenciosos”, en cambio, pertenecen a las huellas que las aguas y los vientos han guardado de todo lo ocurrido y por ocurrir. Que hay otra memoria, una reminiscencia en el agua, y que ésta se aprende y practica en el Silencio. Eso escribió sin usar cifras latinas.

*Anoto:* No puedo saber si el sujeto se ha alimentado bien, no parece desfalleciente pero me han confirmado los guardianes de su celda que su



comida fue escasa y con notable falta de proteínas. A golpe de vista no lo puedo afirmar de modo irrefutable, más puede ser que por estas causas el sujeto estuvo al borde de trastornarse por algún tiempo. No obstante lo dicho, hoy, acá, no parece enfermo y sus vaticinios se cumplen uno a uno. Anuncia pájaros verdes, y estos aparecen sobrevolando las puertas de entrada; predice ingresos o salidas de animales domésticos, y éstos ocurren puntualmente; coloca y saca la luz de la sala como si encendiera o apagara el sol con sus manos. Y siempre que se queda quieto, sin moverse, una música construida con series múltiples temporales –concepto que colocó en un solo acto fulminante por dentro de mi persona– se sitúa en la habitación como una arquitectura desplegada en el espacio circundante. Puedo comprender sus pulsos y sus materias, percibo sus compresiones y dilataciones como si se tratara de universos luminiscentes, consolidados por dentro de esa ma-

teria móvil, mientras yo mismo comienzo a vibrar como un laúd, y mi cuerpo se va deshaciendo en fragmentos de piezas desconocidas, todo ello con la suavidad de una pericia practicada, dominada, sabida. El tiempo se hace flotante en la acción de los múltiples pulsares y pierdo poco a poco la noción del día o la noche.

*EL SUJETO:* Pues la música del silencio es infinita, e íntima: nadie más que uno la escucha y sólo uno la entiende. Desde estas cumbres por la naturaleza desconocida, el peso o el volumen, el espesor del silencio, o las espirales de la caparazón de la tortuga y del rinoceronte de Durero, como así también el laberinto desatado de líneas o curvas, de números conjuntos estructuras series y proporciones de la arquitectura universal, son sólo cifras o ideogramas de composiciones secretas que me ocupé en descifrar primero por dentro, ordenar y clasificar una por una, y a las que luego

tuve que aceptar mansamente para comprender tanto, que ya no consigo palabra que lo diga. Sólo la música que coloco aquí, puede portar ese conocimiento. Toda esa construcción se guarda en mi silencio.

Presentí que la música suele comenzar allí, donde la palabra no tiene poder ni alcance ni sentido ni significado. Y esos bordes son tan entrapados que la gran mayoría de las gentes de calle se queda por fuera, atrapadas en un antes temporal, en el linde geográfico de esas fiebres constructivas, con la necesidad de decir, aún, sin darse cuenta que hay un paso posterior, otro nivel de telón al que se puede llegar con tiempo liso y oscuro, y cuando se puede eliminar al fin, el pulso que regula la existencia. Y ese pulso solo desaparece en el silencio.

Antecedo sin afanes, no pretendo nada con mi hallazgo, sólo anunciar que vendrá un tiempo de recordación en el silencio que será el reemplazo de todas las letras y de todos los pensamientos. **Y que ese recuerdo figurado del futuro, sin pulsar, será música al fin liberada de todo tiempo y espacio.**

Así yo, acá encerrado por (creo) unos siete años en una celdilla húmeda de 2 por 3, sin luz ni sonido, con poco o mal alimento, logré desarrollar mi sentido de la adivinación. Y este sortilegio creó en mí, hábitos y placeres que no resultan simples de abandonar aún en **consciencia** (sic) que lo que escriba o propague después, no será tomado en serio por nadie hoy, que corresponderá esperar a que los acontecimientos se desarrollen tal y como los anuncio, para que en todos penetre y aprendan lo que mi alma ha abarcado.

Fui visitado por el oscuro Dagameto y por Praxiteles, sus propias deidades engendraron 6 hijos míos en una noche de orgía plena con artefactos.

Me pude observar desde lejos hasta conjeturar la desmesura de lo inmaterial como posibilidad de la física íntegra, que luego, hambriento como lobo en el invierno ruso, pude saciarme en los merenderos y figones de Dinamarca, que volé untado con la cera viscosa de reptiles rastreros por los montes atenienses disfrazado como Orfeo hasta que pude encender con una de mis magadis de 20 cuerdas las melodías del valle de las puertas de los reyes de Egipto, y caí en las naves de los traficantes de esclavos en donde me cambiaron por tras asnos del Nilo, cuyas bocas enormes –esos asnos hablan, se sabe– me prometieron larga vida si acataba la esclavitud total de mis sentidos por algunos años. Y así lo hice sin dudar.

Supe, constaté, que en algún momento de nuestra moderada existencia se hará preciso lo que hoy es sólo una idea nómada, un flujo acuoso, un ápeiron un soplo una brizna un rumor de hojas secas, que el poema cósmico expandido nos será revelado cual flor silvestre, que poco a poco abrirá su perianto alegre diminuto y feliz, entregándose a la frenética rítmica universal, bailando al aire con sus pétalos y colores desplegados contra un enorme Shiva-Rudra en abanico español. Y que todo lo guardado en el silencio espeso, aparecerá ante nuestros oídos, ojos y sentidos como una catedral veneciana con sus cúpulas, naves mayores, puertos, torres alineadas y sistemas ópticos no euclidianos, plenos de coros espaciales repartidos en una extraordinaria sala sónica que hará de caleidoscopio lacónico de lo que hubo y habrá.

*El JUEZ, leyendo:* se evidencia que EL SUJETO se entramó en el delirio auditivo y que fue parte activa del **cladón** anticipatorio, que ha comprobado sin ver por sus ojos y sentido sin oír, cosas y asuntos que sólo existen en el futuro. Hoy, para él, y así lo escribe, cualquier grito, susurro, murmullo o sonido inesperado es un presagio



auditivo. Un motivo generador y fundante que aloja el porvenir de la humanidad, que será entendido como señal y en pocos segundos.

*El SUJETO:* Ah!, confieso que tanta exactitud del momento lo deja a uno dividido en fracciones infinitesimales de agónica pureza, despojado de ajuares, conmovido pero sereno y entregado al regocijo de la naturaleza florida y maternal, que está contenida entera en el silencio de las cosas. Después, los burócratas teocráticos podrán tratar de explicar lo que no deberían, y sean éstos caciques neo-toltecas, luteranos varios, budistas de London, hinduistas blancos, judíos Jaredís, católicos ortodoxos prístinos o musulmanes, nacional socialistas, hindúes o tibetanos marxistas, analistas de toda laya y fulgor, todos ruidosos e ignorantes como cualquier palabra que trata con lo que no es de su mundo. Pues la felicidad de la verdad silenciosa estará en el otro lado del murmullo humano. Alejarse y viajar será siempre una promesa importante: uno se va de viaje por fuera o por dentro, por necesidad o turismo, sin valijas, sin ropajes, sin pensamientos prefijados. Pero el dueño de tus cosas, de tus ideas, de tus acciones, no te va a dar ayuda alguna. Recuerda los cielos de Swedemborg, el que sólo reza, siempre rogará, en la tierra y en algún cielo que le corresponda y se le asigne.

Y pues el silencio absoluto crea el espejismo de una totalidad sospechosamente estricta, ya que si todo el universo es sonido, vibración, onda física, cuando se logra apagar a estas nociones elementales, termina la noche oscura de un laargoo y ruidoso cavilar sin consecuencias, y como nos llegó la noche donde el sol se ocultó, vendrá luego el día, y entonces se acerca el amanecer de sol espléndido que todo lo aclara, cual coro de bronces contra timbales y contrabajos en furia de octavas terminales, atléticas.

Desde Platón a Tesla, desde Galileo a Born, Heisenberg o Jordan, de Cópernico a Einstein, o a Max Karl Ernst Ludwig Planck, toda la ciencia se hará música de los círculos, más clarividente (y real) que la muy transitada y falsa intuición Aristotélica o Einsteiniana. Y si cada cosa tiene espíritu y contra esa palabra (espíritu) no hay nada más que hacer ni que decir, entonces, me obligo a callar y me contemplo. Mientras sueño memorable como los cornos enfáticos del futuro Gustav Mahler, los violines sin vibrato y asordados de un Ligetti, los parches y ritmos de cinco estratos de Edgard Varèse o los pianos mecánicos que harán de Conlon Nancarrow un visionario del puro pasado.

El agua quieta –se sabe– es muy impresionante, todas las emociones dejan su trazo ahí, como las palabras se someten en el poema a una sola que las puede contener a todas. Allí dejaré entonces mis pasmos más insondables, en el agua lisa de los pequeños ríos y los lagos, en el agua fortuna de la recordación a la que volveré en un día no lejano hecho rumor de olas serenas, o pescadores humildes sin redes, que tendrán así la recordación total de la humanidad desde el principio, grabada a fuego en sus vidas y éticas, sin saber siquiera el por qué o de dónde les llegó.

*EL JUEZ:* Tal vez sea posible que exista un bailarín azul o verde oculto detrás de todo lo que vibra, yo mismo lo he visto alguna vez flotando en un brebaje antiquísimo que fue considerado como un regalo de los dioses y que –se decía– tenía la posibilidad de revivir a los muertos y curar a los enfermos terminales; nadando en opio lo bebí de un solo sorbo y me fui transformando en un corcho flotante que oscilaba a péndulo en el medio de una tormenta de sonidos oceánicos y cristales florentinos. Jamás imaginé que ese opio hecho mezcla con el brebaje irlandés fuera un saber



consistente y durable, pero es cierto que mi vida nunca más fue la misma desde aquel día.

Aún sin estar convencido del todo, creo que El SUJETO se sostuvo en el silencio con la música de sus intransigencias, que pudo tomar de esa imperturbabilidad sin sonidos una variedad anómala de prana volante psicofísico que lo mantuvo vivo y fuerte. Lo que me resulta inadmisiblemente aún después de esta jornada, es entender, creer o aceptar, que tenga dentro de su discernimiento un saber realista sobre la recordación del agua, aunque todos los indicios sean ciertos y sus vaticinios se hayan cumplido a cada instante. Peor aún resulta la razón que enloquece, cuando consigue colocar la música del andante moderato de la 4ta. sinfonía de Brahms (creo que así se llama), en mi dogmática lucidez íntegra, con todos sus instrumentos y secciones, en un solo bastonazo de instante, sin que medie aparato mecánico o transmisor de onda alguno. También otras músicas llegaron a mi dominio racional, analítico, en sus versiones originales completas y orquestadas, desconocidas todas antes de ese acto sorprendente y siempre súbito, y a las cuales –todas ellas– EL SUJETO manipula luego usando sólo una parte de su deseo primario y (a veces) acompasado con mínimos movimientos de sus párpados. Eso, lo admito, me resulta conmovedor pero ya nunca más incomprendible. Así llegaron hasta mi la sinfonía número dos de un tal Charles Ives, la Misa de Johannes Ockeghem, todo (con sus apuntes teóricos en latín) el sistema compositivo de un tal Arnold Schöenberg, el Martillo sin Dueño de un francés que hará historia dentro de un siglo según creí entender, la obra completa que se desarrolló en la Catedral de San Marcos durante las festividades del Carnaval de 1746, el Gruppen de tres orquestas de Stockhausen (otro nombre que se inscribió en mi presencia para siempre) las obras para saxos del no nacido aún compositor español

llamado Guerrero, la obra completa de un artista argentino de extraño apellido judío alemán cuyo título era El Sonido Anterior al Universo (SBU) y tantas, tantas partituras, particellas, y cientos de miles de música callejera, a las cuales nunca jamás había escuchado y que ahora están dentro de mi materia, con la categórica convicción que las recordaré por siempre. Llevo tanta música por dentro, que no me queda un músculo vacío. Aun así, recuerdo que sólo el silencio las contiene a todas. **Y que ese recuerdo figurado del futuro, sin pulsar, será la música al fin liberada de todo tiempo y espacio. No puedo despegarme de este apotegma sorprendente que transcribe al futuro en su concepto.**

Suenan por fuera de la pequeña habitación los cánones de Robert Schumann superpuestos a Il Canto Sospeso de Luigi Nono, mientras en perspectiva cónica, los estudios trascendentales de Ferneyghough, los coros de Gabrielli, el Vespro de Monteverdi y la Lulu de Alban Berg haciendo un enorme telón de fondo purpúreo que se imprime por detrás de la música embrujada de Coltrane tocando a dúo con Miles Davis una pieza escrita para ellos por Doménico Scarlatti, con símbolos gráficos y espacio para la improvisación. Con fuerza de tumulto las dos Pelleas y Melisande, de Arnold Schöenberg y Claude Debussy, van tomando los laterales hasta alcanzar el esplendor de la luz de los ventanales que ahora se abren en par como una rosa en primavera.

*EL JUEZ:* Más hoy, luego del amaestramiento de mi jornada y peregrinación con el SUJETO, sigo bullendo de interés por lo social de la palabra, de lo político que apenas nos rescata para el mediocre juego de conjuntos personales, aunque también (ahora) por el arte de la música abstracta que todo lo dice sin frases, he entendido el valor, la matriz única del silencio incorpóreo. Y si bien

me resisto a las discreciones religiosas como Ulises a los cantos de sirena, he aprehendido como un sabio que no todo debe ser dicho o comunicado. ¡No tengo miedo, no es eso, nada, nunca jamás! soy un estoico y cada parte de mí mismo está hecha con un mecanismo de relojería precisa e insensible. Pero soy un JUEZ, y debo actuar con sensatez, por lo que pienso relegar este encuentro y decidir, sin más que una instrucción formal de oficio, que el SUJETO vuelva a su celda hasta siempre, sin que esta interlocución llegue a ninguno ni a nadie, pues comprendo el daño mayor que puede otorgarle con tiempo, a cualquiera que esto sepa, una virtud que considero en extremo peligrosa, que pueda afectar seriamente nuestra idea de la palabra, los bienes y los oficios vulgares. Que la invención de la vida y los producidos de nuestra civilización en progreso, de atrás hacia delante, con pulsos, tal como los concebimos y desarrollamos, sigan siendo los únicos y trascendentales, que la memoria común contada de la historia nos rijan y las palabras de juicio y mandato nos ordenen y multipliquen como a familias dentro de comunidades orgánicas, pues si el concepto del Silencio tal como el SUJETO lo ha expresado y demostrado ante mí, tomara con su ritmo-timbre-espacio musical el curso de maniobra de nuestras vidas y supervivencias, no seremos más que una quimera reducida al agua de los estanques, ni nada con sentido concreto haremos, y en entelequia sonora nos convertiremos mientras las armonías del espacio vacío se hagan cargo de nuestro azar, de nuestro porvenir, entender y saber, y cada dilucidación quedará guardada en el secreto, en cada alma única de ivaya uno a saber ¡¿dónde, quién, cuándo?! Por siempre oculta y eterna como las otras aguas del olvido.

Resuelvo entonces, en este único acto, que se confine al sujeto otra vez a su celda, que se lo prive de toda despensa; ordeno quemar estos papeles con sus notas mientras juro que jamás nunca se

volverá a mencionar el ocurrido a nadie, y menos que menos a las personas comunes, que no están preparadas y cuya civilidad normal e ignorante debe continuar como hasta hoy, sin alterarse por lo que hemos descubierto.

Dejo para los estudiosos sólo un poema corto y un párrafo sin mayores consecuencias, como único recuerdo de lo vivido.

***Que el silencio, supe  
tiene espesor de olvido  
o piel de monje...  
Su música es infinita.***

“Allí dejaré entonces mis pasmos insondables, en el agua lisa de los pequeños ríos y los lagos, en el agua de los estanques, fortuna de la recordación a la que volveré en un día no lejano hecho rumor de olas serenas, o pescadores humildes sin redes, que tendrán así la presencia total de la humanidad desde el principio, grabada a fuego en sus vidas y éticas, sin saber siquiera el por qué, o de dónde les llegó”.

*Firmo y aclaro.*

*EL JUEZ*

(Continuará...)

# Las sirenas no cantaron

## Mariana Dicker

### Mariana Dicker

*Maestra en Bellas artes de la universidad Jorge Tadeo Lozano. Magister en Artes plásticas y visuales de la Universidad Nacional de Colombia, con Mención de reconocimiento especial, becaria de la Convocatoria Nacional de Investigación. Ganadora de la Residencia artística en Paris 2012, Alianza francesa e Idartes.*

*Profesora en la Facultad de artes plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y directora de tesis en la Universidad Javeriana de Colombia.*

Exposiciones individuales: "En Bandeja" Alianza Colombo-Francesa 2010, "Presas de Diana" Galería Dos casas exposiciones. 2013 Palabras en el tiempo de la imagen, Estrasburgo, Imagine L'architecture. 2012

Colectivas: Travesías y retrato de familia en Catalejo I y II, Museo de Artes Visuales Universidad Jorge Tadeo Lozano. III festival de Performance en Armenia, 2012, Tranz (Transposición) Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2009. Intersticios, Salón de Art joven 2010. Museo de arte moderno de Bogotá. XX Salón del fuego, Fundación Gilberto Alzate Avendaño. 2008

Curadora de la exposición Caballero, La imagen persistente/ Colección y archivo. 2014

"Diálogos" Sociedad de psicoanálisis de Colombia y "Re vuelta 2" Museo de Artes Visuales, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2011.

Proyectos de investigación académica: Identidades estalladas, 2010. Mutaciones del Edén, 2012. A través del vestido 2014. Universidad Jorge Tadeo lozano.



*Allí donde el pensamiento tiene miedo, la música piensa.*

Pascal Quignard

Butes, Ulises y Orfeo bordearon esas islas misteriosas donde muchos marinos perecieron al escuchar el canto de las sirenas. De los tres, sólo Butes saltó al mar. El impulso de su cuerpo impidió cualquier arrepentimiento. Sabemos que una vez que se escucha ese canto animal-femenino, de esos pájaros con senos y rostros de mujer, a las que hoy llamamos sirenas, se cae en un reino de muerte sin retorno: «Porque el simple hecho de lanzarse al vacío implica que no se puede volver sobre el impulso. La precipitación, suprimiendo toda regresión física posible, suprime todo arrepentimiento interno. Es por ello que no puede por más que llegar allá donde habría podido no ir.»



(Quignard, 2011: 41)

Butes, al escuchar el canto se dio a un valiente salto; su cuerpo entró en la inmensidad del mar, en el erótico abrazo de las espumas, entró en Afrodita que lo ancló por un tiempo y lo devolvió a ese viaje a lo desconocido, a ese lugar sin regreso, al reencuentro con un origen acuático, uterino, solitario, oscuro y silencioso con el que alguna vez fuimos uno.

Butes, el saltador, tiene un encuentro con Afrodita, diosa que despierta el deseo, la sensualidad y la curiosidad por los placeres amorios, vuelve cercanos a los cuerpos y los conecta con los fluidos, los olores y el tacto. Ella no es letal como las sirenas, ménades o medusas; se interesa por la creación y la reproducción, da hijos, da el alivio de haber sido atravesados por la fuerza imperativa de la pasión.

El amor también es un salto, una retirada, un silenciamiento, un lugar al que posiblemente no podríamos negarnos entrar. Según Quignard (1997: 144), «obedecer a un sentimiento

apasionado y escuchar una música maravillosa siempre van asociados, los antiguos chinos lo llamaron obediencia al canto de perdición. Es un mismo transporte irresistible. No hay diferencia entre música y amor: escuchar una auténtica emoción extravía por completo».

Estos tres sucesos vitales del mundo: el afrodisiaco, el dionisiaco y el salto butesiano, son llamados a la libertad, al abandono de sí y a la apertura de un mundo más antiguo afónico, sagrado y secreto. «Estos sonidos –y no sus significados– van a hacernos siempre levantar y dirigirnos hacia aquellos que nos llaman. Nuestros nombres nos reclaman hasta nuestra muerte. Así es como Butes abandona la fila de los remeros, renuncia a la sociedad de los que hablan, salta por la borda, se arroja al mar.» (Quignard, 2011: 18)



Dos sobrevivientes al canto sirenal son Orfeo y Ulises. Orfeo logra contrarrestar el canto con la ayuda de la lira del plectro y crea un contracanto; ambos sonidos se desvanecen en el intervalo donde un fragmento de aire los cerca en el instante de su encuentro. Orfeo salva su vida entregándola a la creación de un sonido colectivo, dejando la

posibilidad de creer que dicha creación es también un viaje a lo desconocido, a lo profundo de nosotros mismos, al encuentro de lo animal y lo humano.

Orfeo nos regala la posibilidad de oír y sentir. La audición convertida en la experiencia sensible y primordial de lo humano.

Ulises, al volver del país de los muertos, por consejo de Circe ('ave de rapiña'), decide atarse al mástil de su embarcación y, cada vez que intenta desatarse, dos de sus hombres tienen la orden de reforzar los nudos. También moldea trozos de cera-miel con los cuales tapa los oídos de toda su tripulación, impidiendo su muerte pero también la huida a lo inexplorado. Se supone que el héroe de la Odisea había escuchado el canto y había salido ileso.

No obstante, en un cuento llamado *El silencio de las sirenas*, Kafka nos da su versión: cuando estas aves supieron que el héroe iba a pasar por los islotes, decidieron silenciarse, no hubo cantos, ni llamados para él. ¿Qué oyó entonces Ulises? ¿Su propio cuerpo luchando con las cadenas? ¿Su respiración, su corazón, su miedo? O simplemente esa fue la naturaleza del llamado que le hicieron para que pudiera retornar a su destino y revelar sus hazañas, un llamado silencioso. Desde entonces, en Occidente, gana el lenguaje y no el silencio, triunfa el héroe y no el disidente, la fuerza y no la fragilidad.

El llamado de una sirena es singular, es un mar que abraza, que trae el recuerdo de ese mundo previo al nacimiento, donde oíamos en silencio al mundo revelarse.

«Pocos muy pocos los humanos que se lanzan al agua para alcanzar la voz del agua, la voz infinitamente lejana, la voz sin ser voz, el canto todavía no articulado que viene de la penumbra.» (Quignard, 2011: 66)



## Quedar boquiabierto

*Las Sirenas son las medusas del coito erótico.  
Las Gorgonas son las sirenas del grito tanático.*

P. Quignard

La palabra 'Medusa' evoca esa sensación inmediata de quedar pasmado, absorto.

La Medusa de Caravaggio es sin duda una de las imágenes más hermosas y pavorosas: aterrada en ella misma, contenida en un grito y presa del espanto.

La Medusa oculta los secretos y misterios de aquellas miradas que petrificó con ese rostro monstruoso, serpentino y mortífero; es la que mira de frente, la que no duda de su poder. Nos revela secretos de la intimidad entre dos cuerpos: el eros y el tánatos, que son inseparables, como lo son también los labios verticales y horizontales femeninos. En esta relación, que no es para nada una relación entre opuestos, se esconde un goce en la noche oscura, en la humedad que atrae, que traga, que llama, como el canto de las sirenas, pero también petrifica, endurece y fascina al que está enfrente.



«Las Gorgonas siempre se representan de frente, como el sexo femenino. Son las que fulminan. Los Silenos siempre se representan de perfil, como el sexo masculino. Son los que fascinan.» (Quignard, 2006: 66)

Me gustaría interpelar el relato de la Medusa, apoyándome en las imágenes de las cabezas degolladas de San Juan Bautista y Holofernes, que nadan sobre su propia sangre, sobre bandejas de plata. Algunos pintores representan las cabezas decapitadas a la altura del sexo femenino.

Judith y Salomé, perpetradoras de los crímenes, mujeres perversas, como se las suele llamar en la historia del arte, recuerdan esas fuerzas voluptuosas, tentadoras y mortales. Sus espadas no dudaron en cortar las cabezas de sus víctimas, rendidas ante sus poderes seductores, pero ¿cuál cabeza?, ¿cuál primero? Seguramente las dos mu-

jes se hicieron estas preguntas antes del acto aterrador y violento con el que salvaron a un pueblo y a una madre.

Quedar pasmado, quedar boquiabierto, tiene que ver con el silencio hecho piedra, con el silencio de una imagen y con nuestra respuesta muda ante ella. Quedar sin palabras es quedar alucinado, suspendido en un silencio para el que no existe una palabra que acompañe ese momento de éxtasis en el cual descubrimos algo o conocemos algo. El silencio, como la muerte, está entre las palabras acompañando los momentos vitales y libidinales.

¿Qué nos revelan los silencios que rodean las palabras? ¿Qué advierten los silencios que envuelven nuestros cuerpos, nuestra memoria, nuestros muertos? ¿Qué puede, entonces, un silencio?

## Morir por mirar

Diana la cazadora, diosa virgen y guardiana de los bosques y de los partos, preside el primer grito que damos al salir del mundo oscuro, apacible, solitario y circular, donde están las fuerzas que dan la vida y que atraen la muerte.

Acteón espío a Diana. La desnudó con la mirada, la deseó, irrumpió en ese ritual secreto, femenino, donde la diosa desnuda, entre el agua, limpiaba la sangre que le dejó la jornada de cacería. Las ninfas, inútilmente, intentaron tajarla; mientras Diana enfurecida le arroja agua al cazador en la cara, tal vez queriendo cegar, convirtiéndolo en venado. Acteón comienza su mutación: «¡Desdichado de mí!» iba a exclamar, pero su voz no salió. Lanzó un gemido, este fue todo su lenguaje y las lágrimas fluyeron por una cara que no era la suya». (Ovidio, 1964: 342)

Después fue destrozado y devorado por sus propios perros que enloquecieron al no encontrar a su amo. Un final cruel, mítico, que nos habla sobre lo prohibido, sobre la mirada, sobre cómo se castiga al voyerista.

Acteón, asustado por la transformación, emprende la huida. Diana, la misma Artemisa, le grita enfurecida: «Ahora vete a contar que me has visto sin vestido; si es que puedes contar, licencia tienes» (Ovidio, 1964: 342). Acteón, ahora silenciado, oye la sentencia. Diana no sólo castiga el haber sido mirada, castiga la posibilidad de contar, como si no quisiera quedar presa en un relato. Es una de las diosas vírgenes; nunca quiso entregar su vida a un hombre y Acteón la penetró con la mirada. Ella no soportó el desnudamiento, tampoco el hecho de que se pudiera narrar. Para los hombres, relatar la historia de las hazañas convierte lo ocurrido en algo memorable, se renueva su virilidad y su goce. La



naturaleza de Diana es salvaje y letal: tal vez por eso dejó a Acteón sin palabras, sin habla. Lo silenció para siempre.

## Referencias

### Las sirenas no cantaron

- Quignard, Pascal. (2011). *Butes*. Madrid: Sexto Piso.  
 Quignard, Pascal. (1997). *Vida Secreta*. Madrid: Espasa.  
 Kafka, Franz. (2008). *El silencio de las Sirenas*. España: Laberinto de las artes.  
 Tumbas greco-romanas. *El saltador de Paestum*. (470 a.C.)  
 Melusina 'Naturalis Historia' (1565)

### Quedar boquiabierto

- Quignard, Pascal. (1997). *El nombre en la punta de la lengua*. Madrid: Arena libros.  
 Mariana Dicker. De la serie "En Bandeja". Con ilustración de Pilar Mosquera. (2010)  
 Mariana Dicker. De la serie "En Bandeja": Cabeza ponqué. (2010)  
 Lucas Cranach. *Judith con la cabeza de Holofermes*. (1530)

### Morir por mirar

- Ovidio. (1964). *El arte de amar y La metamorfosis*. Barcelona: Vergara.  
 El Bosco. *El jardín de las delicias*. (1500-1505)  
 Lucas Cranach. *Diana y Acteón*. (1518)  
 Mariana Dicker & Nicolás Buenaventura. Fragmento del video "Presas de Diana". (2013)

## Entrevista al cineasta Alain Tanner: La inocencia, una especie de resistencia\*



### *Alain Tanner*

*Alain Tanner nace el 6 de diciembre de 1929 en Ginebra, Suiza.*

*Estudia economía y participa en la creación del cine club universitario; es escritor de a bordo en la marina mercante y trabaja en el British Film Institute en Londres. Realiza documentales para la BBC y para los estudios Joinville en París. Su primer cortometraje, *Nice Time*, gana el Premio de cine experimental del festival de Venecia en 1957.*

*Crea la Asociación suiza de directores de cine. Su primer largometraje, *Carlos muerto o vivo* (1969) –cuya gravedad y ligereza se convierten en el sello del cineasta– anuncia el Nuevo cine suizo, junto con los filmes que dirigen los otros miembros del Grupo de los cinco.*

*Alain Tanner realiza veinte largometrajes entre los que destacan *La Salamandra* (1971), *Jonás tendrá veinticinco años en el año 2000* (1976), *La ciudad blanca* (1984) y *El hombre que perdió su sombra* (1991).*

*Fundador del Centro de animación cinematográfica de Ginebra. Ha sido jurado en los festivales de Cannes, Venecia, Locarno y San Sebastián e imparte cátedra en diversas universidades norteamericanas.*

*Recibe la medalla de la ciudad de Florencia por su “contribución a la cultura europea”, además de premios al conjunto de su obra en los festivales de Montreal (1996), Valencia (2002) y Soleure (2005).*

\* Entrevista realizada por Paulina Tercero, corresponsal Docta en Europa.





Alain Tanner debuta como director de cine cuando el movimiento de Mayo del 68' en Francia se encuentra en su punto más álgido. El cineasta está por cumplir cuarenta años cuando filma *Carlos muerto o vivo*, su primer largo metraje. Al mismo tiempo, Tanner capta en cámara lo que está sucediendo en las calles de París para la televisión suiza. El detalle de la edad no se le escapa al crítico francés Frédéric Bas, quien ha dicho que Alain Tanner llega tarde al cine. La edad es un factor importante a sus ojos, pues Tanner “desconfía de la extrema izquierda y no va a creer nunca –como muchos otros lo hacen– que “la cámara es un fusil”.

Por su parte, el cine que Francia ha hecho durante casi medio siglo enfrenta una crisis mayor: Desde fines de los años 50, la **Nouvelle vague** (la *Nueva Ola*) ha sacudido las estructuras del cine establecido. Los rebeldes son jóvenes realizadores, que comenzaron –algunos– haciendo crítica de cine y guiones para luego saltar detrás de una cámara y abogar por la libertad de expresión, la libertad en el uso de la técnica y sobre todo luchar por un cine de autor. Entre otros encontramos a Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer y Claude Chabrol.

Sin embargo hay una gran paradoja: de acuerdo al conocido crítico de *Cahiers du cinéma*, Serge Daney, “El cine francés se perdió los eventos del 68”. Frédéric Bas comenta al respecto que “En el desierto de una cinematografía que no logró dar cuerpo a las ideas de izquierda de las décadas de los 60 y 70 –condenando así a un momento de historia a quedarse sin imágenes– Daney encuentra que la era post Mayo del 68 tiene un film: *Jonás que tendrá 25 años en el año 2000* (1976) y un director: Alain Tanner”.

### **Madame, soy Alain Tanner, usted me escribió para una entrevista**

Alain Tanner tiene una sencillez en el trato que desarma. Su ironía amable y ligera aparece con frecuencia durante nuestra conversación telefónica. Para la entrevista me sugiere que lea su libro *Ciné-mélanges* (2007), donde reúne sus ideas sobre el cine, “Para que no tenga que contárselo yo” –dice y se ríe. Me indica en qué librería de Ginebra pueden conseguirme el libro. Quedamos en que lo llamo. El libro tiene una estructura que permite leerlo a partir de cualquier página y es muy interesante, es un paseo por la imaginación y la obra de un cineasta. Ciertamente, es un libro imperdible para los que aman el cine.

*Docta: Me gustó mucho su libro, es muy interesante.*

A. T.: Me parece curioso que pocos cineastas escriban sobre su trabajo. Sí, normalmente hablan de sus películas cuando se estrenan pero no van más lejos; hay muy pocos cineastas que van más allá de lo inmediato. Por esa razón lo hice, un día me dije: “Esto podría ser interesante”, un cineasta que diga algo sobre cuál es la filosofía de su oficio, porque el cine es un oficio filosófico.

*Docta: Es cierto. No obstante, usted ya había*

*mostrado señales de esa relación con el pensamiento, con las palabras. Por ejemplo, usted ha tenido una larga relación con John Berger. Si le parece bien, podríamos comenzar con ese tema.*

A.T.: Si, hace mucho tiempo que hubo esa colaboración con John Berger. Ahora nos llamamos por lo menos una vez por año. Él vive en Francia, no está lejos. Yo viví tres años en Londres, y trabajé en la *University and Left Review*, una revista muy de izquierda. Era un momento en que todo el movimiento del arte, el cine y la literatura se inclinaban hacia la izquierda. John era marxista cuando nos frecuentábamos en Londres. En algún momento él decidió venir a vivir a Ginebra porque su mujer tenía la oportunidad de ser intérprete en las Naciones Unidas. Fue algo afortunado porque John realmente quería irse de Inglaterra –no le gustaba Inglaterra– y una vez en Ginebra, nos vimos muy seguido.

Cuando hice *Jonás...* yo quería hablar de un cierto número de cosas. Como sabía que John habla extremadamente bien, pues tiene una cultura enorme, un día le pregunté: “¿Encontrarías divertido que hiciéramos algo juntos?”. Yo sentía que lo necesitaba mucho para el proyecto de *Jonás...* porque quería manejar muchas ideas. *Voilà*. Fue bastante curioso: le mostré mi proyecto, algunas fotos... Antes –y después de reflexionar un poco– yo había llegado a la conclusión de que quería un cierto abanico de personajes, seis no serían suficientes y diez serían demasiados. Así que fueron ocho personajes y elegí a los actores, quienes no tenían la menor idea de lo que era el proyecto o de que yo estaba pensando en ellos. Como digo en el libro, yo prefiero un tipo de actor que sea un poco poético más que un actor psicológico.

Mis actores eran gente que yo conocía. Les tomé fotografías que más tarde mostré a John,



quien enseguida entró en el proceso: “Y ellos, ¿qué hacen ellos?”, “¿A qué se dedica este tipo?” Había cuatro chicos y cuatro chicas y acabamos decidiendo qué hacía cada quien y por qué. *Voilà!* así comenzamos y nos vimos durante un mes.

En ese momento John se había ido de Ginebra a vivir no muy lejos de la frontera suiza, en Saboya. Yo iba a su casa cada dos días, conversábamos, escribíamos las ideas que íbamos teniendo, las que se me ocurrían a mí, las que tenía él; las que surgían del intercambio, etcétera. Luego metíamos todos los pedazos de papel en un cesto. Entre una visita y otra, los dos teníamos tiempo para reflexionar y al vernos de nuevo había ideas frescas para discutir y poner por escrito en el cesto.

Así, después de un mes, la materia prima estaba ahí, era suficiente. Fue difícil porque no era

una historia, no había un relato, tuvimos que hacer una combinación de diferentes ideas. Cada personaje encarnaba una idea, una actividad. Todo estaba inspirado por las ideas de 1968, *voilà*. A la hora de filmar *Jonás...* tuvimos que armar una especie de rompecabezas con todos estos elementos para que las piezas correspondieran y que tuviera una forma. Fue un proceso muy largo y difícil.

Lo que queríamos era hacer un género de cine completamente nuevo. Ciertamente no hay ningún film en el mundo que se parezca a *Jonás...* Ninguno. Es algo completamente nuevo: rompió con los códigos narrativos tradicionales del cine clásico, el cual no obstante me puede gustar de verdad, hay films que quiero mucho. Pero con *Jonás tendrá 25 años en el año 2000* queríamos estar en otro lugar completamente, eso me interesaba mucho en lo personal. Creo que viene de

Brecht: es fabricar una historia no para hacer un relato, sino para decir ciertas cosas, hacer que las partes choquen y que no queden en una secuencia lineal, que no sea una narración lineal.

Desde su estreno, *Jonás...* tuvo un éxito enorme. Sólo en Estados Unidos tuvo un millón de espectadores, en una época en la que había muy pocos films extranjeros con subtítulos en las salas norteamericanas. Hubo también un millón de espectadores en Europa. Me agrada ver que en este momento –no sé, quizá a partir del principio del siglo– hay una demanda muy fuerte por *Jonás...* Lo he presentado en muchos lugares, he tenido retrospectivas en Francia, en Italia, en España, entre otros países.

La gente que en su momento había visto *Jonás...* y que ahora quisieron volver a verlo, me han dicho “¡Qué felicidad volver a ver este film!”. Otros, los de la generación joven que lo veían por primera vez, comentaban: “Pero, ¿por qué ahora no se hace films como este? *Jonás...* es un film que nos habla... es un film que tiene veinticinco años y nos habla como si fuera de ahora”. *Voilà*. Lo triste es que no se puede volver a sacar: cuesta demasiado caro. Es una lástima que sea tan costoso. Digitalizar y reeditar un film es casi tan costoso como si se le hiciera de nuevo, es imposible. Es verdad, las cinematecas organizan retrospectivas y existen los DVD, pero el mercado de DVD está un poco muerto... Es una pena.

El público tiene ganas de ver *Jonás...* pero la gente de cine, los que hacen cine, no se interesan en digitalizar *Jonás...* Y a título personal nadie puede hacerlo, nadie sabe hacerlo. Es una pena porque es un pedazo de cine que desaparece, que nunca perdió la vitalidad que tuvo siempre. En retrospectivas, también he mostrado *La Salamandra*, de 1971. Pero ahora ya no asisto a retrospectivas, hace cuatro años dejé de hacerlo... Hasta el día de mis 80 años hice una cantidad enorme de retrospectivas en Francia, donde me han dicho:

“Es nuestro, *Jonás...* es nuestro, ¿por qué no tener más films así?” Pero no, no hay más.

## París, mayo de 1968

A. T.: Es una fecha importante. Que yo estuviera en París se debió un poco al azar de la vida, a las circunstancias, pues para mí... Bueno, antes yo había hecho muchas cosas: televisión, documentales, etcétera. Pero para mí ese fue el momento en que todo comenzó realmente. Resulta que en el 68, por cosas de la vida, se pudo por fin comenzar a hacer cine en Suiza. Antes no había nada. Nada de nada, ni una cámara de cine. Entonces el 68 para mí tiene una doble significación: Mayo en París y en Suiza la posibilidad de hacer cine de ficción. Forzosamente las dos cosas se encontraron.

*Docta: ¿Qué impresión le causó París en ese momento?*

*Écoutez*, fue muy divertido, fue un gran teatro de calle... Fue, al mismo tiempo, el ver concretarse muchas ideas que uno desearía ver que existen en la sociedad. Ideas que –desafortunadamente– han desaparecido completamente, o casi. Pero, sobre todo, era la Utopía. Eso. El sueño y la Utopía... y la ilusión que llevan consigo. Pero las cosas se han ido desintegrando y hoy estamos en la mierda más total e increíble. Me indigna leer los periódicos, el mundo está en un estado catastrófico... ¡Ah!... Pero hay esperanza, hay cosas que están ocurriendo, por ejemplo *Podemos* en España, es formidable. El domingo yo estaba feliz (24 de mayo, día de las elecciones autonómicas y municipales en España, *N. de la A.*), *voilà*, qué sé yo.

*Docta: ¿Qué lo lleva a hacer cine? ¿Cómo se lanza a hacer su primer film de ficción?*

A. T.: ¿Qué me llevó a hacer cine?... La pereza, (risas). Es una broma... El deseo. Hay gente

que tiene el deseo de pintar, gente que tiene el deseo de escribir, de hacer música. A mí el cine siempre me habló. El Neorrealismo Italiano fue un poco el detonador, yo tendría alrededor de diecisiete años cuando vi por primera vez películas de Rossellini, De Sica y otros. Me golpearon fuerte: antes yo iba al cine a divertirme, *quoi*, me gustaban mucho los western. El impacto que recibí no me decidió a dedicarme al cine, pero me puso sobre un camino que me llevaría a hacer cine. Yo hice otras cosas antes de ser cineasta, pero el Neorrealismo encendió la mecha de alguna manera. Es decir, supe que el cine además de una diversión podía ser algo mucho más en contacto con la sociedad, con los problemas de un país muy, muy cercano en todo sentido, Italia, que yo conocía tan bien.

Me di cuenta que el cine es algo mucho más serio de lo que yo creí y no solamente por cuestiones de tipo socio-político. A partir de ese momento comencé a reflexionar sobre el cine de manera paralela a otras ideas, más generales, y las dos cosas se fueron mezclando, pero tomó tiempo. Fue esencialmente a través de la ficción que yo quise abordar las cosas que pensaba. De acuerdo con el dixit filosófico, el cine es tiempo y es espacio. Hay que reflexionar sobre el tema, es apasionante. En el cine se reúnen muchos elementos: Está el tiempo y el espacio, existe un problema de naturaleza filosófica y está el mundo, pues –contrariamente a la música o a la pintura– el cine fotografía la realidad, por lo tanto el contacto que tiene el cine con la realidad es directo.

*Voilà*. Entonces se dio toda una combinación de cosas que me apasionaban y que hicieron que tomara este camino. Antes de los veintiséis años filmé mi primer corto metraje (*Nice time*, 1956). Después he corrido con mucha suerte: a partir de

mis dos primeras películas *Carlos vivo o muerto* y *La Salamandra*, pude establecer una red de distribución en América, en Japón y en otras partes. Esas condiciones permitieron que yo hiciera películas con un presupuesto moderado y exactamente como yo lo quería hacer. Nunca hice un film muy caro, nunca hubo una persona, un productor en *quoi*, treinta y tres, treinta y cinco años de trabajo de ficción, que me haya dicho: “Mejor no hacer esto así, habría que hacerlo de otra manera”. Nunca.

Yo hice exactamente lo que quise, en toda libertad, con independencia total. Fue difícil, sí, porque tuve que producir y coproducir mis films. Por tanto tenía no solamente que hacer una película –que era el placer de la creación– sino que también había que hacer todo eso que acompaña al proceso creativo: el dinero, contratos, televisión, todas esas cosas que tienen que eslabonarse hasta llegar al día del estreno de la película. Eso existe y hay que pasar por ello. Yo me lo tomaba con humor. Pero, al mismo tiempo, es bueno que el cine tenga un encuadre así, *quoi*. La libertad total... impide toda creación. La libertad necesita tener una estructura.

Yo me vi obligado a participar al cien por ciento en la producción de mis primeras películas para poder ser libre. Más tarde, para algunas películas, pude tener socios extranjeros, esencialmente franceses, porque era la misma lengua. Pocos cineastas han tenido esta suerte que me permitió hacer cine de una manera un poco diferente: Ahora la gente está obsesionada por hacer una película que tenga público. La obsesión es presentarse en Cannes o en otros festivales. Yo nunca hice cine de esa manera. Como decía muy bien Jean-Luc Godard, “No hay que hacer películas, hay que hacer cine”. Hacer películas y hacer cine, no es la misma cosa.

## Como un hombre que ha perdido su sombra

Para mí no era cuestión de hacer películas para tener éxito, para mí se trataba de hacer cine. Por ejemplo, me preguntan con frecuencia cómo se me ocurre la idea para hacer una película y la primera cosa que se me ocurre responder es “No sé, me cae del cielo”. Pero ayer, sabiendo que usted vendría hoy, en mi cama me puse a reflexionar un poco y puedo contarle algo: Yo leía un libro del filósofo francés Jean Baudrillard que en un momento dado dice: “Cuando un hombre no sabe más qué necesita hacer, qué debe hacer; cuando no logra hacer lo que quiere hacer, es como un hombre que ha perdido su sombra” De inmediato me dije: “Ah, esto es un buen título para una película: *El hombre que perdió su sombra*. Y, al mismo tiempo, me obligó a cuestionarme: ¿Es que yo he perdido mi sombra? No –Tanner sonrío ampliamente– Quizá un poco... Pero no se trata de hablar de mí.

En ese momento yo tenía trato con Francisco Rabal, el actor español. Nos veíamos con frecuencia en España. Por cierto, ¿Sabe que España siempre ha sido el mejor mercado para mis películas? La razón la desconozco –con un brillo divertido en los ojos, Tanner agrega– quizá es porque a los españoles les gusta mucho la cultura francesa, aunque no quieren a Francia, a los franceses, *voilà*. Un día, un productor español me dijo: “La gente te quiere mucho en España, ven a hacer una película acá, ven...” Durante años insistió en el tema, pero yo no soy español, no hablo el idioma; conozco un poco Barcelona, Madrid, entonces ¿qué podría hacer?

Y resultó que en algún momento conocí a Francisco Rabal, quien era un hombre con una presencia extraordinaria, absolutamente extraordinaria. Me dije que si un día se me ocurría una

idea para filmar algo en España, lo primero que pediría sería tener a Paco Rabal. Un día lancé la idea a mis amigos españoles: “Si me dan a Paco Rabal y a Ángela Molina, yo vengo a filmar a España”. –“¡Pero si son tuyos! ¡Te los damos: dínos cuándo!”–saltó mi amigo el productor. Entonces comencé a desarrollar la idea: El hombre que ha perdido su sombra no es Paco Rabal, porque él no ha perdido de ningún modo su sombra. Él va a encontrar a un hombre joven que está perdiendo su sombra y que busca un padre –una figura paterna– para recuperar su sombra. Y Rabal es un padre que busca un hijo a quien darle su sombra. *Voilà*, la idea. En muchas de mis películas aparece la relación padre-hijo, la transmisión del conocimiento y de la sabiduría, eso.

Paco y yo nos volvimos buenos amigos. Recorrimos España juntos y él me mostró su país, Andalucía. Su familia vivía en la pobreza más completa, Andalucía estaba sumida en la miseria: era la época de las minas de hierro, de las minas de plomo, la situación era terrible, él me contó muchas cosas. Por mi lado, se volvió imposible no hacer una película con él. Finalmente le dije “Hagamos algo”, como yo no podía filmar en español y tanto Paco como Ángela Molina hablaban francés, quedamos que nos veríamos un año más tarde, en Francia, que durante ese tiempo ellos trabajarían en su francés. Acordamos que cuando en una escena se encontraran Paco y Ángela, podrían intercambiar una palabra aquí y otra allá, en español.

Ya tenía entonces la relación de los dos hombres, Paco Rabal y el hombre joven, que haría Dominic Guard. Faltaban las mujeres: Ángela Molina y traje a Valeria Bruni Tedeschi de París. Tenía dos reinas al mismo tiempo, qué problema, les inventé una pequeña historia. Ahí me di cuenta realmente de lo que es para mí hacer cine. Ya

tengo los personajes y un tiempo que pasa y hay que vestir un poco las cosas. A mí no me interesa en lo absoluto contar historias: para mí el tejer el hilo del film comienza ante todo con una idea. La idea aquí es la del hombre que perdió su sombra. La idea se encarna en un personaje que, si es posible será un actor, pero no necesariamente. Sin embargo, con frecuencia trabajé con actores, con Bruno Ganz, con Trintignac, por ejemplo. Muchas veces yo no sabía qué quería hacer pero sí sabía con quien quería trabajar. Le hacía una pregunta: “¿Quieres hacer algo conmigo?” Me respondía: “Sí, de acuerdo”. Todo comenzaba con la idea de un personaje que luego encarnaría el actor o la actriz.

### Anudar los hilos del destino

A. T.: Se ha dicho mucho que para hacer un guión, un libreto, se requieren años. En Suiza, en este momento si quieres solicitar una ayuda para la producción de una película, tienes que enviar un guión y la respuesta es “Nos gusta mucho tu idea, te damos un año y algo de dinero para que escribas dos versiones distintas”. ¿Qué? ¿Por qué?... ¿Con qué derecho? Eso no tiene ningún significado. Para mí, cuando encuentro los personajes comienzo a tejer relaciones entre ellos, elijo un momento de sus destinos ubicado en un período específico: dos meses por ejemplo, tres meses. Anudo los hilos del destino de los personajes y ya, ahí está el guión. Me tomó tres semanas escribirlo. Todos mis guiones fueron escritos en tres semanas, con excepción del guión de *Jonás*... que fue más complicado. Era cuestión de tener el personaje, que hace qué, que va a dónde; que le sucede tal cosa en la vida y modifica la vida de alguien en su entorno... Listo, el guión está listo después de tres semanas. Por supuesto, es un guión que no está completo y que es bastante libre, pero que tiene un hilo muy tenso.

Una vez que tengo los actores, hay que buscar un elemento esencial: el lugar. Con frecuencia hay que buscarlo mucho tiempo para encontrar lo que quiero. Cuando llegamos Paco y yo a la aldea de San Miguel de Cabo de Gata, en Andalucía, yo le dije: “Es aquí y en ninguna otra parte”. Y así lo hicimos. Los distintos elementos comienzan a encontrar su lugar en la película: Tenemos el lugar, los personajes, los actores y llega el día de la filmación y nos encontramos con la inspiración del momento. Por supuesto, hay un plan de trabajo, sabemos que vamos a filmar en interior, con este decorado durante una semana, *okay*. Pero la luz, ¿cómo es la luz esta mañana? ¿Triste? No, tenemos una luz muy bella esta mañana... Entonces quiero hacer algo aunque no está contemplado en el guión, pero que lo quiero hacer porque con esta luz hay que hacer algo.

Más tarde, en el montaje, veo si esa toma es excesiva, si no tiene nada que ver con el film. Por supuesto habrá siempre alguna relación, pues son los personajes, pero que hacen algo que yo no había previsto. Y sé que son diez minutos que debería cortar para hacer una película. Pero como yo hago cine, no películas, decido conservar esos diez minutos. Cada quien lo suyo y eso no me molesta en lo absoluto. Yo no busco la perfección: busco reunir una serie de elementos y parámetros que me van a dar una visión que voy a compartir con los espectadores. Quizá no comprendan nada pero no es su culpa, eso sería más bien mi culpa.

*Voilà*, es un proceso muy estresante porque además hay un presupuesto; hay un límite de tiempo para filmar cada página, que no debo rebasar. Hay que hacer las cosas dentro de un marco preciso. Pero al interior de ese cuadro, yo deseo ser libre de circular, de ver, de amar y comprender y con todo eso tratar a la imagen, el tiempo, el espacio y las relaciones humanas. Por eso, el contar historias me importa un comino.

¿El resultado financiero del film? También eso me importa un comino. Cuando me dicen que la película no funciona en taquilla, ¿Qué quieren decir? No me importa, porque hice un film que me gusta, con sus defectos, cierto, pero que poco importan. Logramos hacer una bella película, eso es lo que importa. Ya después el espectador la acepta o no la acepta. Por supuesto que si un film gana dinero nos alegramos, porque eso va a permitirnos hacer el siguiente.

### El papel que juega el azar

*Docta: Usted habla de una cortina que al azar mueve el viento.*

Ah, sí. Cuando estábamos en la filmación de *Paul se va*, no habíamos pensado ni por un instante en esa cortina. De repente el viento comenzó a soplar. Ah, genial! Porque el viento creó en la imagen una dramaturgia que no había sido prevista, porque el viento hace eso: transforma completamente un paisaje, a la gente... En la película *La Salamandra*, un personaje se lamenta "Uno puede esperar al viento durante tres días, pero el viento no viene". La cortina en cuestión cubría una ventana de gran tamaño que estaba abierta, afuera hacía mucho viento. En algún momento alguien entra al set y se olvida de cerrar la puerta, la cortina hace ¡Fiuff! El hombre sale del set y cierra la puerta. Le pedimos "¡Deja la puerta abierta!" La cortina hacía "¡Pshhh!" ¡Era algo magnífico! Le dije al camarógrafo "¡Mira, es fantástico! Coloca la cámara y filma la cortina." ¿Por qué hacerlo? Porque algo hermoso estaba ocurriendo, entonces lo filmamos.

Esa escena nos remite a un problema extremadamente interesante: el problema de la duración. La duración de un plano es la gran conquista de la modernidad en el cine. Es la conquista número

uno, es hacer el trabajo de filmar para más tarde trabajar sobre la duración. Actualmente han asesinado este concepto, hoy, un plano dura un segundo. Yo creo que la ley debería prohibir un plano de menos de treinta segundos de duración. Entonces, dejamos a la cortina moverse al ritmo del viento, la cámara rodaba y en un momento mi operador de cámara me mira "¿Continúo?" y yo: "¡Fiuff! Continuamos, continuamos" y al cabo de un minuto y medio detuvimos la cámara, no tenía sentido hacer diez minutos. Más tarde, al llegar a la mesa de montaje, yo ya tenía en la mente el lugar exacto donde iría ese plano. Exactamente, como si lo hubiera escrito diez años antes: el plano tenía su lugar preciso en la película, como si fuera un eco de la memoria, fue formidable.

Con el montajista la conversación se dio más o menos así:

—¿De aquí qué tomo? ¿Quieres esta cortina?— me pregunta él.

—Sí—le dije—quiero esa cortina.

—Pero ¿cuánto tomo, diez segundos?

—No tengo idea. Prueba con treinta segundos

—Vemos el resultado.

—No tiene sentido —dije.

—¿Crees que es muy largo?

Yo nunca puse en alguna de mis películas un plano de corte que dure menos de treinta segundos. Es demasiado corto y no dice nada.

—Siento que es muy corto... Bueno, ensaya con un minuto —el montajista está de acuerdo, pero lo interrumpo:

—Mi amigo, dale un minuto y veinte.

—Un minuto y quince... Tendré que cortar. Es largo pero está bien, si agrego cinco segundos más vamos a desestabilizar al espectáculo.

Yo sabía que era mucho más que los treinta



segundos. ¡Ah, vamos a desestabilizar al espectador! El espectador debe ser desestabilizado, no debe estar todo el tiempo como un sonámbulo, viendo historias lindas... Hay que tirarle de los cabellos de repente. *Voilà*, esto es lo que quiere decir hacer cine.

## Hay films–discurso y films poéticos

A T.: Como yo no cuento historias hay dos cosas que me interesan: la ideología, que puede transformarse en discurso político, y la poesía. Por ejemplo, *Jonás...* de hecho es un discurso, pero, si lo dejo únicamente como discurso –y los discursos son muy serios– se hubiera convertido en algo pedagógico e insoportable. Entonces pensé en hacer una combinación de cosas, como Brecht lo hubiera hecho: había pedazos de discurso puro, político, como en la escena del salón de clases donde se discute el precio del petróleo. Y, enseguida, hace falta que haya una idea poética o algo de humor. Si se combina el discurso, el humor y lo poético, resulta un film como *Jonás...* donde todo es visible: las ideas, todo. Me gusta mucho decir cosas serias de una forma que sea ligera y lo he hecho seguido: *La Salamandra* es una película muy seria, pero hace el relato de manera leve, con instantes de humor. Yo no sé hacer las cosas de otro modo.

Si hoy me pidieran que hiciera una película psicológica, con una pareja que se separa porque tienen cuarenta años, que no saben qué hacer con los niños o cómo resolver los conflictos: ¿quién lleva a los chicos de vacaciones? Yo respondería “¿De qué mierda me hablas?” La vida es así para la mitad de la gente hoy en día, no me interesa hacer un espectáculo. Que la gente resuelva sus problemas conyugales, ¿qué puedo hacer? Yo no quiero retratar la tensión psicológica. No quiero mostrar la violencia, que de repente –muy raramente– ha

aparecido en una película mía, pero que no me gusta. No me agrada trabajar sobre la psicología de los personajes. Para mí un personaje es un pedazo de ideas y de poesía. No sé hacer películas de otra manera, *voilà*.

## El tiempo muerto, el silencio

En *Ciné-mélanges*, Alain Tanner dice que tiene el sentimiento de haber filmado mejor el silencio que la palabra: “Quizá me equivoco pero al hacer un recuento de mis films, estoy convencido de haber preferido filmar el silencio. Filmar la materia más que el discurso. Filmar los cuerpos más que la palabra. Me parece que la esencia del cine reside en principio en el silencio y no en el lenguaje.”

*Docta: Le gusta mucho filmar el silencio.*

A T.: Sí.

*En La Salamandra, hay una escena en que la chica escucha la música a todo volumen...*

Sí, pero es ya silencio. Ella está en un silencio lleno de ruido. Y después ¡boom! viene el verdadero silencio. Sí, a mí me gusta mucho filmar el tiempo muerto, la lentitud, el silencio... pese a que en *La Salamandra* se habla mucho. Sin embargo, quizá el film que más se parece a mí es *La Ciudad blanca*, hay mucho silencio. Debo decirle que para esa película no hubo ni una línea de guión. Nada. Estaba únicamente en mi mente, era un sueño, un sueño absurdo. Recuerdo que yo estaba enfermo en esa época. Pasé dos meses tumbado en un camastro en mi jardín, sin moverme.

No estaba mal, podía pensar, podía leer y estuve reflexionando sobre el tema del tiempo y del

espacio a partir de ahí donde me encontraba: lo que veía, la manera en que el tiempo transcurría. Un día vi en la televisión una película con Bruno Ganz y me dije: “Ganz me hace falta” No me alcancé a explicar por qué razón. Y cuando estuve bien de salud, la primera cosa que hice fue marchar a buscarlo a París, donde Bruno Ganz trabajaba en el teatro. “Me gustaría hacer un film contigo”, le dije. “Por supuesto” respondió con gentileza, es un tipo bien. “¿Cuál es el tema de tu film?”, preguntó. “No sé todavía, voy a pensarlo. Es algo relacionado con el tiempo y con el espacio” “Ah” –dijo Bruno y yo agregué: “En cuanto lo sepa, te lo digo”.

### Un actor y una ciudad

Yo amo el mar desde muy joven. Y siguiendo mi reflexión sobre el tiempo y el espacio, concluí que el mar es esencialmente eso: tiempo y espacio. Como con el film que hice en España, aquí también se fueron dando las cosas: desde hacía algún tiempo existía una invitación para que fuera a filmar a Lisboa. Yo tenía un muy buen amigo portugués, Paolo Branco, productor de cine radicado en Francia, que no escuchaba mis argumentos: “¿Qué voy a hacer en Lisboa? No hablo una palabra de portugués”. Me decía: “Encuentra cualquier cosa y ven a filmar aquí. Yo tengo en Lisboa todo el equipo que nos haga falta”.

Trasladé al mar las ideas del tiempo y el espacio que habían tomado forma mientras convalecía en el camastro de mi jardín. Y como en algún momento de mi vida, muy joven, yo pasé dos años en el mar, cuando trabajé en la Marina Mercante, me dije: “Bruno tendrá que ser un marino”. *Voilà*. Pero no va a estar en su barco, que es donde trabaja un marino. Bruno será un marino que deserta porque ¿sabe? Muchos marineros detestan el mar, no pueden verlo más. Dejan una familia joven en casa y marchan nueve meses a trabajar en un bar-

co, para regresar tres meses al hogar. Entonces mi personaje es un marino que deja su barco. Está harto de trabajar en las máquinas del barco, que son tan ruidosas. Es infernal: el cuarto de máquinas de un barco es una pesadilla. Además el barco se mueve...

*Voilà*, el marino deja su barco en Lisboa y descubre una ciudad donde nunca había estado. La ciudad es un personaje y se convierte en el nuevo espacio que el marino recorre. Le pasan algunas cosas, un pequeño romance, un encuentro donde salen a relucir los cuchillos, cosas así. Pero en la filmación lo esencial se iba dando día con día, con un actor y una ciudad. Todas las mañanas nos enfrentábamos mi equipo yo a la cuestión “Y hoy, ¿qué vamos a hacer?” Íbamos a ver qué pasaba en las calles, filmábamos sobre la marcha. Hacíamos cine.

Y cuando fui a buscar un poco de dinero para financiar *La ciudad blanca* –porque siempre el costo entra en juego– llamé a mis contactos, que eran parte de una pequeña red: conocía a alguien en la televisión alemana; tenía un conocido en Channel Four, en Londres. Les llamé y les dije que quería hacer un film en Lisboa.

—¿De qué trata tu película, qué ocurre en Lisboa?

—Se trata de un marino que abandona su barco, el film trata de la desestabilización del tiempo y el espacio.

—¿Qué?, ¿Haces un film sobre...?

—La desestabilización del tiempo y el espacio.

—Ah..., bueno. Cuando menos envíanos el guión.

—No, porque quisiera hacerlo sin guión.

—Bah, envíanos dos páginas...

—Estoy dirigiendo un film que ya tengo en la mente. No hay nada que temer. No sé cómo lo voy a hacer, pero ya lo tengo.

Entonces les envié dos páginas, donde contaba cuatro episodios de la vida del marino y lo que yo quería hacer, la filosofía del film. Y me responde uno de ellos: "¡Genial! Tengo dos guiones de cien páginas en mi oficina, que no tengo tiempo de leer. Y con dos páginas tuyas entendí todo tu proyecto". ¡Ja, ja! ¡Me dieron el dinero! Aquí yo vuelvo un poco al principio, a la libertad de trabajar, a la independencia. Creo que es algo que hay que adquirir. Es verdad que cuando hice *La ciudad blanca* gané un premio en Cannes, se sabía que yo existía y que hacía un cine un poco sobre la marcha. Pero como a ellos también les gustaban los proyectos que se hacen un poco sobre la marcha... Ese tiempo quizá ya no existe ahora, yo hablo de cuando yo trabajaba en cine; todavía hay filmes así, pero son muy pocos.

## Octavio paz y la modernidad

*Docta: Usted cita a Octavio Paz.*

A. T.: Sí, efectivamente, sobre el tema de la modernidad. Yo leí mucho a Paz y se me quedaron cosas. No recuerdo de qué texto viene, pero dice que la modernidad es para él –y para mí también– que al interior de una obra haya una crítica de la obra. *Voilà*, eso es la modernidad. No una visión sino una crítica, una visión crítica de la obra dentro de la misma obra.

*Docta: ¿Y se puede aplicar este concepto al cine?*

A. T.: Es peligroso. Porque el cine es, justamente, la ilusión. Es hacer creer a la gente que algo es verdad aunque sabemos que no lo es. El cine no es la realidad, es la mirada de alguien sobre la realidad, lo cual es algo totalmente distinto. Mis películas no tienen nada que ver con la realidad, ellas toman de la realidad la materia prima y hay que ser honesto con esa materia prima,

tratarla con respeto. Yo tomo la materia prima y observo cómo cambia. No pretendo que mi mirada sea universal, no, es mi manera de ver. Y como trabajo en esto de hacer una escritura fílmica, yo me doy el derecho de hacer cine.

*Docta: ¿Cómo saber cuál es la distancia justa entre el film y el espectador?*

A. T.: Para mí se dio de manera automática. No tuve necesidad de investigarlo, de inmediato tuve una noción de la relación que debía haber entre el espectador y la película. Desde que comencé a hacer cine hay en todas mis películas una cierta distancia, siempre la misma. Por ejemplo, hoy en día cuando se filma la violencia, la cámara se mueve demasiado y acaba estando dentro de la acción: ya no se sabe quién lanzó el golpe, quién le tira a quién... Es una tontería increíble. Pienzan que la cámara es un personaje de la película, cuando lo que hay que hacer es exactamente lo opuesto si todo se mueve. Mientras más violenta es la escena más debes tomar distancia y dejar la cámara fija. Así el espectador tendrá una visión de verdad de la violencia. De la verdadera violencia. Pero no comprenden nada.

Los jóvenes que salen hoy de las escuelas de cine no lo comprenden. Creen efectivamente que cuando la acción va rápido, la cámara debe ir rápido. No. Cuando más rápido va todo, más debe la cámara ser la que observa lo que pasa. Cuando se filma la violencia, la cámara no debe tomar partido sino que debe asumir una posición de observador: eso será diez veces más violento. Yo lo hice así en una ocasión, en la película *Mesidor*. En esa película hay un intento de violación de dos chicas. Si alguien filmara esa escena en la actualidad, seguramente haría que el camarógrafo esté echado por tierra, muy cerca, y no veríamos nada. Yo filmé a distancia: es mucho más fuerte el

impacto a distancia que metiéndose en la escena. Yo nunca violé a nadie en mi vida, no puedo saber cómo sería eso. De cualquier forma no pongo a la cámara dentro, yo intento ver, *voilà*.

### La máquina para hacer cine es la cámara

A la máquina los cineastas de la *Nouvelle vague* la llamaron *camera-stylo*, decían que si un escritor escribe con un bolígrafo, un cineasta escribe con la cámara. Para ellos el cineasta es un autor, que está por encima de todo. Para Alain Tanner existen cuatro tipos de cámara:

La primera es la *cámara-ojo de buey*, la que sin estado de ánimo alguno lo registra todo dentro de la narrativa tradicional del gran plano, plano medio, plano americano y *close up*. Es la cámara que pretende ser la mirada del espectador para hacerle creer que participa en la acción.

La segunda es la *cámara atrapa-moscas*, es ligera, el camarógrafo la lleva sobre el hombro y gira en todas direcciones. Da la impresión de que no sabe dónde posarse. Es la negación de la mirada y termina atrapada en un torrente de imágenes que duran apenas unos segundos... Es la cámara imbécil, signo del cine postmoderno y de la publicidad.

La tercera es la *cámara-punta seca*, que toma su nombre de una técnica de grabado. Es la cámara que trabaja esencialmente en planos fijos, que encuadra rigurosamente para entrar de una manera seca y dura en la realidad.

Finalmente, está la *cámara-mirada*, la que necesita sosiego para registrar el mundo y el tiempo que pasa. Es una cámara que envuelve a los personajes y crea la distancia justa con el espectador, para compartir con él la visión del cineasta.

*Docta: En su libro usted menciona que hay cuatro tipos de cámaras.*

Ah, sí, sí. A mí me gusta la *cámar-mirada* y sobre todo la *cámara-mirada amorosa*. Eso quiere decir que yo puedo filmar las cosas que me gustan, la gente que amo. Quizá por eso no hay pleitos ni tensiones psicológicas en mis películas. Para mí, la cámara es una mirada amorosa sobre las cosas, lo cual limita mucho el número de posibilidades a mi disposición. Es una mirada amorosa sobre el mundo, las cosas y la gente.

*Docta: ¿Usted comenzó a utilizar esta cámara desde el principio?*

A. T.: En todas mis películas.

*Docta: ¿Es lo que define su trabajo?*

A. T.: Sí, pero no es que yo haya decidido que lo quería hacer así. Ha venido naturalmente, es una cuestión de mi carácter, que no es violento.

*Docta: Frédéric Bas ha dicho que sus personajes son inocentes, pero que hacen de su inocencia una especie de resistencia.*

A. T.: Sí, muy cierto. Frédéric Bas es quien mejor conoce mi cine. Su comentario surge de lo que había dicho un crítico japonés, celebre en algún momento, que me envió un texto de veinte páginas desde Japón, traducido al francés: "Es curioso, porque los personajes de Alain Tanner son todos inocentes, no conocen la perversidad, ni la maldad, ni todas las taras que puede haber". Eso viene del hecho de que yo amo a mis personajes, de que elegí amorosamente el lugar para filmarlos... Y como no hay conflicto hay cierta inocencia, inevitablemente.

*Voilà*. Creo que le he dicho todo.

# El odio a la música o el asesinato de la desnudez sonora

---

## Anne Chevassus

### Anne Chevassus

*Nace en París. Con una formación inicial literaria y filosófica, egresada de la Universidad Panthéon-Sorbonne, es además psicóloga y psicoanalista en París. Profesora de literatura y de filosofía en un primer tiempo, se orienta luego hacia el psicoanálisis. Ha participado además en proyectos humanitarios de ayuda a los refugiados palestinos del norte del Líbano y de defensa de los derechos humanos en Camboya.*

*Actualmente, en paralelo a sus actividades clínicas, sigue enseñando filosofía en un liceo parisino. Sus trabajos de investigación continúan en el marco de una tesis de Estudios psicoanalíticos en la Universidad Paris-Diderot y participa igualmente en la elaboración de proyectos para el programa inter-universitario "La persona en medicina"*

*Sus trabajos se centran principalmente en el silencio y la clínica del autismo, con un interés particular por la relación del sujeto a la voz y las condiciones de surgimiento de la palabra.*

Compendio de diez tratados de los cuales el séptimo le da el título al conjunto, *El odio a la música* de Pascal Quignard se ofrece al lector como una meditación sorprendente, constituido por fragmentos que recorren obras literarias, textos sagrados, la antigüedad greco-latina tejiendo nudos etimológicos insospechados, así como relatos de vida, sobre todo en el tratado epónimo.

El tono oscila entre la elegía y la requisitoria, y esto en una lengua poética profundamente emotiva. Si se trata el odio, es el odio de aquel que la ha amado o de «quien más la amó» (Quignard, 1998, p.109) de modo que es en nombre o a causa de este amor, que el autor fustiga con ardor el doble destino trágico de la música.

En estas últimas décadas del mismo modo que la reproducción de obras de arte encarnaron en objetos ornamentales, la música ha invadido todos los espacios y momentos de la jornada. Este uso «repugnante», según el autor, da por destino a este amor una especie de inversión en su contrario, la pregnancia contemporánea de la música le hace perder su «seducción vertiginosa», fruto del embotamiento de las emociones, y cuyo resultado parece ser el silencio, convertido en «vértigo moderno».

Pero es sobre todo por su alianza catastrófica con los campos de la muerte que se constituye la interrogación de este tratado y que aparece la piedra angular del conjunto de la obra: el lazo consubstancial entre la música, la obediencia y la muerte.



Así, en vez de conducirnos por los caminos de la alegría, atravesar los lugares comunes de una función pacificadora, y hasta lenitiva de la música, Pascal Quignard, explora de cerca su poder de embrujamiento que atrapa al hombre tanto en su cuerpo como en su relación a la lengua.

A lo largo de paseos etimológicos que se apoyan en textos antiguos, Quignard circunscribe la aleación del sonido y de la sangre. Pone de manifiesto que la lira es tanto un instrumento musical que acompaña el canto como el arco de caza, tejiendo una cadena funesta cuyas cuerdas son tres, al agregarse a ellas la voz. La lira entonces se presenta menos como un instrumento recreativo, más bien se asimila al sonido de la flecha que vi-

bra en el aire, cantando un canto de muerte.

El autor sugiere que de hecho el arco vendría después, como si fuera el instrumento mortal de la música misma. Aquí se anuda la primera alianza de la música y de la muerte.

Ese canto es llevado al paroxismo, o su expresión más estridente, por su uso en la exterminación orquestada en los *Lager*, «Hay que oír esto temblando: era con música como esos cuerpos desnudos entraban en la cámara» (Quignard, 1998, p.109)

Apoyándose en los testimonios de Primo Levi y de Simon Laks, músico y compositor deportado que la lógica concentracionaria transformó en director de orquesta en Auschwitz, Quignard

interroga este uso, que parece dar a la música un estatuto diferente al de otras artes.

Retomando las palabras de Primo Levi, ella se vuelve la «expresión sensible» de la determinación con la cual algunos hombres emprendieron el exterminio de otros (Quignard, 1998, p.114).

Plantea así el enigma de ese poder y de su eficacia al servicio del Poder. Anexando la música a la catástrofe histórica, Quignard más que detenerse a una requisitoria contra la instrumentalización política de *Mousikē*, parece ilustrar, cuestionándolo, el arraigo de ésta en el terreno del terror. Se opera aquí el segundo anudamiento de la música y de la muerte, hecho posible gracias a un tercer término: la obediencia.

Oír es obedecer, nos dice el autor, apoyándose una vez más en la raíz común de las dos palabras. La obediencia es aquella de la marcha, militar o en los campos. La cadencia da la medida, anima los saludos, los golpes de garrote, las partidas y los retornos.

Podríamos también evocar aquí los cantos patrióticos que invadieron el cielo nocturno cerca de Phnom Penh para dar ritmo al ruido de los cráneos de los niños golpeados contra los árboles, o para dar la cadencia al gesto que cortaba las gargantas de los prisioneros con una hoja de árbol dentada, durante el genocidio Jemer Rojo.

Exterminación en cadencia, los ejemplos son numerosos, esto es posible gracias al poder de fascinación que la música ejerce sobre los «ritmos corporales» (Quignard, 1998, p.111), por la fuerza con la que abraza el cuerpo, asociándose a un verdadero raptó, una violación, según las palabras del autor, ya que la oreja no puede cerrarse. De manera general, el ritmo cifra el mundo humano tanto como lo disciplina.

Quignard nos recuerda las virtudes que Platón atribuye a la música en *La República* para la educación de los guardianes. Pensemos también como el ritmo y su danza civilizan al pueblo, tra-

zan las barreras entre los movimientos espontáneos, refrenan, mostrando así que se sabe jugar al juego de las buenas maneras y de la mundanidad.

La guerra en el siglo XVII estaba sabiamente orquestada y el ruido de los cañones se mezclaba con el de la fanfarria, cuyas partituras eran a la vez órdenes para el avance medido de los distintos cuerpos de milicia. Pues no se trata sólo de dar coraje y exaltar los hombres al combate, no se trata de una especie de malón bárbaro en el que el grito del jefe invita a derramar la sangre.

La música es como un cabestro. Ella expresa todo un arte; el de la disciplina, condición del sometimiento al mundo humano y al discurso. Más aun, Quignard nos propone: es un llamador de caza, una trampa; un canto para atraer al hombre sobre las tierras húmedas cubiertas de huesos, la isla de la Sirenas, lo que desarrolla en el quinto tratado del libro.

Sin embargo, este sometimiento no es sólo de orden social o político. Quignard lo inscribe en el corazón mismo de la lengua, lo que representa un gran interés para el psicoanálisis, en un conjunto de fenómenos que evocan la inscripción del circuito de la demanda: «Los niños humanos son en un principio seres perseguidos por órdenes, es decir perseguidos por gritos de muerte adornados de lenguaje.» (Quignard, 1998, p.124)

Más allá del asco y del odio, Quignard interroga también el sufrimiento sonoro que va a inscribirse en el corazón mismo de la música. Es aquí que los acentos se vuelven más elegíacos, el autor canta la desaparición, a la manera de Homero, cuya evocación es sorprendentemente discreta en el texto, tal vez para evitar un canto por demás escuchado.

No obstante, su atención no se concentra únicamente sobre el silenciamiento progresivo de una música de los orígenes o en sus resurgimientos eventuales. Paralelamente a los lazos

sellados entre la etimología y la práctica humana, Quignard saca a la luz otra mortal ejecución: La de una cierta relación del hombre a los sonidos, cuya desaparición es correlativa a la inscripción de los imperativos de la «sonata materna» (Quignard, 1998, p.61).

Para ello, nos invita a (re)escuchar los sonidos que precedieron nuestro nacimiento, vibraciones de la voz materna en el líquido uterino y sonidos de fondo de un mundo que todavía no ha sido contemplado, y algunos otros ulteriores antes que la lengua los haya recubierto. Ruidos del mundo o vestigios sonoros de la infancia, el sufrimiento viene del hecho de dejar de oírlos, sino a través de una melodía escuchada de imprevisto, que nos emociona al reavivarlos, hace eco sin tampoco resucitarlos ya que son por siempre inaudibles y perduran como marcas sin que sepamos de que ellas son las huellas.

Este aparente canto melancólico dice más que el acontecimiento de una pérdida, subraya la pérdida primordial que tiene por función el advenimiento del hombre a la palabra.

Si la sonata materna es la inscripción de la obediencia del hombre, es también, por sus improvisaciones y los acentos propios de su lengua -su «fraseado» según la expresión del autor- lo que a través de la interpretación transformará el grito en llamado e introducirá el circuito de la demanda. Pero ella se inscribe igualmente en el cuerpo que hace vibrar, del interior y del exterior, exigiendo a la vez escucha y respuesta; toda una erótica que engendra un goce sonoro específico, un placer ambivalente: el sonido mismo y la boca de la cual se escapa, vibrante del fantasma del que es el envoltorio sensible.

Como el canto de las Sirenas, una vez más, atrae para luego precipitar en un baño de lenguaje en el que el niño aprende a obedecer, y cuya función de *fascinus* -lo espeluznante sexual puesto en práctica- retorna entonces, sugiere el

autor, como una obsesión.

La sonata materna introduce al niño a lo simbólico por medio de una ley que es creadora, pero igualmente criatura, en el sentido que es un eco de otros ecos antiguos. Esta música materna constituye un baño de lenguaje y de imaginario, con el riesgo de ahogarse o volverse sordo.

La clínica del autismo muestra en su forma negativa los efectos de la indiferencia a esta melopea primordial, a veces su carencia. La invitación a que el balbuceo se desarrolle, la imitación de los fonemas, las improvisaciones de «frases» sonoras fuera de una articulación significativa, esta música implica el goce vocal.

Ahora bien, cuando se constituye esta paleta fonemática, esta gestual de los signos que forman las primeras interacciones expresivas, hay entonces, insinúa el autor, una restricción o un estrechamiento, según la lengua y el fraseo que la madre introduce.

Con el desarrollo de la palabra, todo un universo sonoro progresivamente se recubre, se olvida, sin desaparecer totalmente, como lo hemos visto, inscripto en lo real del cuerpo. La demanda, imperativa, exige el dominio de las palabras, nos encierra en su deseo enigmático, nos tiende una trampa por ser, siempre e irremediadamente, defraudada y enmascarada.

Frente a la sonata materna, P. Quignard parece oscilar entre la nostalgia y la sospecha. Es tal vez en virtud de la ambivalencia misma de esta sonata que, como lo hemos visto, fascina, es decir siembra el terror, y hace nacer el deseo de escucharla.

Es así como el dolor sonoro muestra varias caras, la de la desnudez sonora que las palabras humanas han recubierto y vuelto inaudible para siempre, pero también el de la sonata materna que desaparece bajo lo que podría comprenderse como el trabajo de los significantes y de lo imaginario, en una especie de fenómeno de sedimentación o



de sordera, que Lacan denomina con un neologismo, *lalengua* (Lacan, 2004, p. 166).

Hay también como una narración trágica de los orígenes: El silenciamiento por el Otro de la «curiosidad sonora» (Quignard, 1998, p.13), a través de su llamado, introduciendo el pasaje del goce sonoro (vocal) a la articulación de la voz.

Parecen dibujarse entonces dos sistemas sonoros: la música antigua, que Quignard designa como desnudez sonora; y otra que recubrirá de «lienzos» (Quignard, 1998, p.8), de revestimiento imaginario quisiéramos sugerir, esta especie de música primordial.

Si esta diferencia no está así tratada en la obra, ella parece sin embargo necesaria para distinguir los dos registros del discurso del autor. El primero puede ligarse a la curiosidad sonora, una especie de exploración contemplativa que produce un placer estético (el goce sonoro); el segundo designaría la música cifrada que firma la sentencia a muerte de la desnudez sonora a través de las palabras, como también de aquello que les sirve de analogía: La escritura musical y la variedad de sus ordenamientos. Esta música segunda sería a la vez la marcha al paso, impuesta al hombre por el hombre y la tentativa de llenar por medio de lo imaginario, del cual las notas y frases del compositor serían la expresión, el vacío dejado por esta desaparición.

El tema de una tragedia aparece aquí: antes del asesinato de la cosa por el significante, Quignard nos hace el relato del asesinato fundamental de los sonidos sobre el cual la *lalengua* aparece. Comprendemos entonces mejor la expresión que va a definir la música: una operación de retracción de la lengua humana y una separación de la música natural, que el autor llama lo Sonoro. Sería como una tentativa de retorno, lógico o cronológico, a un primer tiempo en que los sonidos están desligados de la significación.

Es tal vez por esto que se puede observar un

gusto por la música en los niños autistas. Con sus acentos estéticos, ella permite un desprendimiento de la voz como expresión de la demanda. Notemos que es en efecto a través de la mediación del ritmo y de las vocalizaciones lúdicas que podemos asistir a la emisión de un vocablo con valor de palabra en los niños atrincherados en su silencio.

En lo que parece constituir dos sistemas sonoros, podríamos situar la diferencia entre modulación y articulación que propone Lacan en sus análisis del objeto voz (Lacan, 2010), donde lo que está en juego el pasaje -o el anudamiento- de la voz como música (sonoridades) a la palabra.

La voz aquí no es la de la música (el sonido ligado a la voz) sino la de la palabra (la voz desligada del sonido). Esta última opera una retracción inversa a la que hace la música según Quignard ya que desprende la voz de las sonoridades, allí donde en la modulación, el sonido se liga a la voz, esta es entonces instrumental. En esta perspectiva, la música sería una retracción de la retracción, la esperanza de la anulación para encontrar nuevamente el placer sonoro contemporáneo anterior a la melopea de la *lalengua*.

Pero este pasaje, esta constitución supone un vacío, el vacío del Otro, lo que evoca los decires de Quignard sobre la lengua. Con otros paseos etimológicos sorprendentes, el autor nos hace pasar por penínsulas, estrechos y acantilados, construyendo un paisaje metafórico para designar los múltiples destinos de la lengua y en particular su carácter problemático.

Retengamos la alianza entre *problema* (promontorio) y *lingua* (lengua o punta geográfica), «aquello por lo que una sociedad se interna en la naturaleza» (Quignard, 1998, p 18). Como una Roca Tarpeya, la *lingua* designa el sacrificio del hombre a la palabra, que de manera similar a su caída «al vacío vertical que lo separa del mar» (Quignard, 1998, p 19), debe caer en el vacío del Otro, por su cuenta y riesgo.



**Contextos**



# Niños con dificultades de atención en la Escuela. Desafío para los psicoanalistas\*

Mónica Santolalla\*\*

## I. A modo de introducción

¿Por dónde comenzar esta comunicación, que alude a una problemática tan candente como polémica de nuestro tiempo?

La poesía quizás sea un buen punto de partida. La poesía no dice la realidad, sino su sombra. Es en el oscurecimiento y en el espesamiento poético donde algo distinto, en una especie de insurrección, se anuncia, sin llegar nunca a coagularse. Maurice Blanchot (2008) decía que la poesía “parte de la necesidad de habla, mucho más que del habla ya formada”.

Una poesía hecha canción de Caetano Veloso facilita, desde los márgenes como recomendaba Derrida, comenzar a bordear, sin pretensiones, estos problemas que nos convocan:

Vapor barato  
Un mero sirviente,  
del narcotráfico,  
fue encontrado en la ruina,  
de una escuela en construcción.  
Aquí todo parece que aún está en construcción.  
Y ya es ruina.  
Todo niño, toda niña,  
en el medio de la calle,

el asfalto, el puente, la pasarela, aullándole a la luna,

Nada continúa...

Y el caño de la pistola que los niños muerden, refleja todos los colores del paisaje de la ciudad, que es mucho más bonito y mucho más intenso que una tarjeta postal.

Alguna cosa,

está fuera de orden,

Fuera, del nuevo orden Mundial.

## II

“Fora da ordem”, alude a las paradojas y permite focalizar lo paradójico y velado tras un niño que no presta atención en la escuela.

Los consultorios se han visto poblados, desde hace un par de décadas, por una especie de epidemia que se constata en consultas por niños distraídos, dispersos, que no aprenden, padres desorientados, desbordados y apurados que llegan a la consulta enviados por educadores e instituciones educativas agotadas en su capacidad de contención.

Por otro lado encontramos también, una enorme industria farmacológica, la medicalización como la llamaba Foucault, con la fortaleza econó-

\* Conferencia de cierre del XXVI Encontro Interregional de Psicanálise de Criança e Adolescente da FEPAL. 21 y 22 de agosto 2015. Recife. Brasil.

\*\* Psicoanalista. Asociación Psicoanalítica de Córdoba



mica que la caracteriza, demasiado interesada en dar rápidas respuestas con medicamentos a los problemas de los niños en estos tiempos: “El problema de la medicalización en los discursos sobre bio-poder es sólo un matiz del discurso, uno de los sentidos posibles” advertía Foucault allá por 1974. Y agregaba: “La salud constituye un deseo para unos y un lucro para otros. La salud en cuanto se convirtió en objeto de consumo, que puede ser producido por unos laboratorios farmacéuticos, médicos, etc., y consumido por otros –los enfermos posibles y reales– adquirió importancia económica, y se introdujo en el mercado.” (Foucault, 1974)

Ya en este siglo, el filósofo italiano Roberto Espósito, relanza la huella trazada por Foucault, cuando señala:

El proceso de ilimitada medicalización va mucho más allá del campo sanitario, en una ósmosis creciente entre lo biológico, lo jurídico y lo político. La actual producción de leyes en materia de vida y muerte, está indicando la efectiva superposición de la esfera de lo vivo con la esfera de lo político...Política y vida, vida y política se trenzan en una circularidad inmunitaria en la que no sólo el poder tenderá a capturar directamente la vida, sino también la vida intentará por todos los medios perpetuarse a través del poder. (Espósito, 2009, p. 196)

Las citas anteriores representan solamente pequeños atisbos de la complejidad de la trama que se cierne, y de las paradojas que se encapsulan, tras la epidemia de niños ritalinizados.

Un niño que es llevado a consulta, sus padres, sus maestros, su escuela, su pediatra constituyen un hecho siempre singular, vivido como único y en este sentido, inefable e irreplicable. Pero, al mismo tiempo, es una parte de un conjunto de entramado inestable, fragmentario, rizomático, de una cultura que los tiene alternativamente por príncipes y mendigos.

Las variedades sintomáticas que los niños presentan se repiten con cierta constancia. Esta repetición, de un niño a otro de síntomas similares, repetición, por momentos casi compulsiva, provoca debates y confusiones en los observadores y en esto quizás podamos coincidir educadores, neurólogos, cognitivistas, conductistas y analistas: la impotencia que golpea y conmueve los umbrales de la observación clínica ante “la tragedia de una infancia que ha perdido, sepultado, o quizás nunca encontró, ese don maravilloso que es la capacidad de asombro.”

No podemos dejar de observar, sin embargo, corremos el riesgo de acostumbrarnos anestésicamente o lo que es peor aún, buscar soluciones rápidas a los problemas. ¿Qué observamos?

Inatención o dificultad para sostener la atención por un período más o menos prolongado en la vida escolar, impulsividad, excitabilidad, hiperactividad en algunos casos, dificultad para postergar las gratificaciones y/o tolerar las frustraciones, dificultades para mantener cierto nivel de organización en los hábitos de vida, lazos sociales de muy poca consistencia, sobre todo con pares, daño crónico de la capacidad para confiar y en la esperanza.

He dejado un lugar especial en esta enumeración al juego y el jugar, sustantivo y verbo, de los cuales la subjetivación humana no puede desprenderse sin pagar un alto costo de deshumanización y ni que decir sobre la creatividad, agregaría releendo a Donald Winnicott o Ricardo Rodulfo. Juego y jugar, casi no se mencionan en los protocolos de evaluación diagnóstica de ADD o ADHD<sup>1,2</sup>

Las direcciones clínicas se bifurcan a partir del momento de la enumeración semiológica, sin embargo, un movimiento generalizado y globalizante ha copado la escena: “todos son englobados del mismo modo en esta gran “bolsa de gatos” en que se ha convertido el Déficit de Atención con o sin Hiperactividad. Agrupación arbitraria e indiscriminada en la que todo problema de aprendizaje y/o de conducta queda “explicado” por una referencia a un “déficit” neurológico” (Janin, 2004, p. 35).

Estas modalidades de presentaciones clínicas, “síntomas actuales de la contemporaneidad” como algunos prefieren llamarlos, se inscriben, se significan y son tratados de muy distintas maneras de acuerdo a la profesión, y, agregaría, al discurso imperante de la profesión que se trate.

Resulta extremadamente importante, en tanto psicoanalistas, reconocer cuánto se nos hace

necesario renovar una convocatoria a la ética en estos días, casi medio siglo después del ya histórico y premonitorio discurso de Lacan.

Hagamos un poco de historia: en el año 1967 Maud Manonni organizó junto con Ginette Rimbaud, una jornada sobre las psicosis en la infancia. En el acto de cierre de esa jornada, Lacan realizó una afirmación sorprendente: “¡No existe gente grande!”<sup>3</sup> Pronunció allí un irreverente discurso, introduciendo el hecho de que era preciso reconocer la existencia del loco y del niño en cada uno de nosotros.

Unos años antes y desde otra perspectiva, pero en idéntica dirección, Wilfred Bion, lanzaba una fuerte advertencia acerca de los aspectos segregados de la mente en su memorable libro *Volviendo a Pensar*.

Ambos, y cada uno con su estilo, coincidían en que si no se puede reconocer al loco y al niño en nosotros mismo, el analista, y el psicoanálisis, quedan impotentes e inmóviles. Y ambos fueron enfáticos al afirmar que tendríamos en adelante que lidiar con una segregación cultural sin precedentes, Lacan en su *Alocución sobre la Psicosis del Niño* (Lacan, 2012, p.389), Bion en *El pronóstico en psicoanálisis y el pronóstico en psicopatología. Una Fábula de Nuestro Tiempo* (Bion, 1996, p.352-353).

Hoy en tiempos de debate sobre el DSMV, la medicalización de la infancia, la apuesta en la etiología genética para el espectro autista, la proscripción en algunos países a los psicoanalistas para atender patologías del espectro autista, el rebajamiento de la mayoría de edad penal, la resistencia a las familias homo parentales, resulta un impertivo renovar la convocatoria a la ética y

1. De la sigla en inglés: Attention Deficit Disorder - Attention Deficit and Hiperactivity Disorder.

2. Tampoco se mencionan la capacidad para confiar ni la esperanza como ítems a evaluar en los protocolos.

3. Algunas traducciones consignan la palabra mayores en lugar de grandes.

al deseo del analista.

¿Es el psicoanalista un eterno desterrado merced a su práctica?, ¿Estamos los psicoanalistas dispuestos a pagar el precio al que nos conduce dejarnos atravesar por el análisis y por el deseo en tanto analistas?

Recuperar las exigencias del descubrimiento freudiano, con la convicción de que el Psicoanálisis constituye la teoría en la que reside la defensa más importante de la subjetividad como producción histórica, por momentos parece una utopía, pero a la vez representa una fuerte apuesta a la ética.

Es preciso que analicemos los mecanismos autoinmunes, tal como los describiera Jacques Derrida, en su presentación a los Estados Generales del Psicoanálisis con los cuales sectores dentro del movimiento psicoanalítico, se resisten a plantear nuevas preguntas o maquillan de novedad la aplicación de viejas respuestas, sin someter a prueba los presupuestos de partida o los nuevos entramados en los que estamos inmersos.

Resulta poco probable que podamos identificar las epidemias sintomáticas de la época si estamos lo bastante preocupados en sostener de manera inmunizada las invariancias de nuestra herencia psicoanalítica.

Sin pedantería, pero tampoco sin ingenuidad, es importante que nos demos por enterados que no todas las profesiones, y las personas involucradas en la asistencia de la infancia en estos tiempos, estamos jugando este partido con los mismos tipos de cartas. Hay muchas cartas marcadas de antemano. Y esas cartas marcadas devienen de un discurso para desprevenidos, hecho de “estudios científicos comprobados” o un discurso de retorno económico para aquellos más pragmáticos.

Hay para todos los colores y sabores, sin embargo, queda latente, y volviendo a la poesía de Caetano Veloso, preguntarnos si en tanto analistas estaremos dentro o fuera del nuevo orden.

### III

Mientras tanto, ¿Qué de la interioridad de los niños? Los analistas nos encontramos con un enorme desafío.

Frente al incremento de presentaciones clínicas que no pueden ubicarse ni de lejos en los esquemas referenciales clásicos, nos topamos con una amplia gama de variables, en las cuales, y a duras penas podemos reconocer, en muchos de los niños por quienes consultan, como un denominador común, la carencia de representación psíquica. Dicho de otra manera: el conflicto psíquico se despliega con la manifestación de fenómenos no expresados como formaciones del inconsciente. (Reyes, 2013, p.87)

Y esto nos mueve y nos conmueve, implica salir al encuentro, construir transferencia, antes que “encontrarla” como decía el querido maestro Horacio Echegoyen.

No me caben dudas de que la clínica con niños ha cambiado, que nos enfrenta a nuevos desafíos y paradigmas, lo cual no implica, por lo menos en tanto psicoanalistas, adherir a diagnósticos usados como comodines que autorizan a estigmatizar a un niño que tiene conflictivas psíquicas y/o contextos familiares conflictivos y puede manifestarlo a través de desatención y/o la hiperactividad.

Algunos autores, se preguntan si los niños de esta contemporaneidad “realmente” no atienden, o atienden a otras cuestiones y no a lo que se espera de ellos. Creo que ésta pregunta pone en un terreno resbaladizo una situación mucho más insidiosa que observamos con muchísima frecuencia en la clínica de estos tiempos y que, en última instancia, resulta sumamente destructiva cual son las “severas rajaduras en los procesos de simbolización”, o en muchos casos su ausencia.

Puentes quebrados, decía David Rosenfeld. Puentes nunca construidos, podría agregar, referenciándome en mi clínica de los últimos tiempos.



Una digresión: la ciudad de Budapest. En verdad son dos ciudades, o varias, atravesadas por un bello río: el Danubio. De un lado está Buda, del otro Pest, unidas por diez puentes que fueron sistemáticamente atacados, destruidos y vueltos a construir, junto con extensas zonas donde nunca fueron tendidos puentes de conexión. Quizás, la geografía de la subjetividad en estos niños guarde algunas coincidencias con la trágica historia de la capital húngara.

Los puentes simbólicos y conectivos en tanto simbolizantes, ya sea los destruidos o los ausentes porque nunca se construyeron, quedaron reemplazados por un funcionamiento mimético, adhesivo, de copia, que esconde retazos de vacío ligado a la falta de representación y de apropiación.

Las investiduras suelen ser lábiles, pasando con facilidad de un objeto a otro, haciendo por momentos, una retracción al vacío.

La capacidad de jugar ciertamente aparece afectada y reemplazada por manipulaciones de objetos irreductibles a alojar fantasías.

En el nombre propio, encontramos uno de los primeros puntos de anclaje y comienzo de tejido.

Nombre donado por los padres, por la genealogía filiatoria, que se hace propio y, al mismo tiempo pone tensión con aquello que no es uno. Tiene que haber un tú para que haya un yo.

Pero la apropiación no puede nunca coagularse como apropiación, sino que está siempre atravesada, agujereada, estropeada por lo impropio, por lo extranjero en uno, lo desconocido, la ausencia, la falta.

No hay simbolización sin un modo de organización ternaria; no hay simbolización sin separación entre dos sujetos, que instauran una función tercera y un proceso de metaforización de uno al otro. (Rousillón, 1999, p.12) Pero sigue siendo un requisito indispensable la presencia humana, los olores recién conocidos, la pancita llena, como momentos inaugurales de la alteridad.

En esta línea, tal vez haya otra cuestión a resaltar: los niños desatentos e hiperactivos convocan al otro, chocan con el mundo, llaman a que se les dé alguna respuesta, quieren estar bajo la mirada del otro y a la vez andan por los bordes de esa mirada. Algo de esto quizás esté presente cuando las maestras se quejan de los niños desatentos que "molestan" en la escuela. El cuestionario que suele utilizarse para diagnosticar ADD y ADHD tiene permanentes referencias a este "molestar" al otro.

No se trata de elaborar un nuevo protocolo de los niños que no atienden en la escuela, lo que orienta a la clínica psicoanalítica es exactamente lo imposible de universalizar, y es justamente esta pasión por sostener la singularidad del sujeto y de la clínica, lo que funciona de norte en este complejo entramado, pero es necesario estar atentos, ya que, "desconocer los efectos del discurso actual sobre la subjetividad contemporánea produce en el ejercicio del psicoanálisis un discurso especulativo y poco efectivo de la práctica, que deja un vacío de respuesta y que es ocupado por otras ofertas terapéuticas que señalan al psicoanálisis como una terapéutica del siglo pasado." (Reyes, 2013, p.94)



Un niño de 6 años, está cursando su primer mes de análisis. Con sus pocos años, el descontrol y la impulsividad son su marca registrada. Había sido diagnosticado como un ADHD (déficit de atención con hiperactividad). Medicado desde los cuatro años, había hecho una insuficiencia cardíaca que lo alejaba de la ritalina para siempre. Pero lo "ritalinizado", constituido cual sustantivo, había dejado sus huellas.

Sus acciones descontroladas, sin registro mental propio, se despliegan tanto en la vida familiar como en el primer grado de su vida escolar. Sus padres son violentos, con las acciones y con las palabras. El divorcio, dos años antes de la consulta por el niño, había agravado estos funcionamientos.

Se produce una situación en la escuela: el niño golpea fuertemente a la maestra, esta se cae, se produce un revuelo entre los niños, algunos salen a pedir ayuda, otros lo culpan por lo ocurrido con la docente. El niño sale corriendo del grado y se encierra en el baño de la escuela, no pueden sacarlo, se escucha que golpea su cabeza contra la pared y al rato, por debajo de la puerta, la portera ve sangre en el piso. Dudan de violentar la puerta, la directora no localiza a los padres, llaman a un servicio de emergencias médicas que se niega a entrar por la fuerza al cubículo. Dos horas después, la analista hablándole a través del canto (técnica empleada en las sesiones) facilita que el niño abra la puerta del baño, sin que medie más violencia.

Por la tarde, el pequeño paciente tiene sesión. Quiere construir con bloques una casa, lo logra pero al intentar ponerle rueditas a la casa se le desarma, entonces tira los bloques desparramándolos en todo el consultorio. Comienza a golpearse la cabeza contra el piso, y sin dejar de hacerlo grita: "Pegame, me estoy portando mal". Sentada en el piso, junto a él, con el abrazo detiene los golpes y le señala que no le va a pegar. El paciente, con mo-

vimientos convulsivos sigue gritando que le pegue. La analista comienza a cantarle nuevamente...

Vuelve a sonar Caetano: "Aquí todo parece que aún está en construcción. Y ya es ruina".

#### IV

A comienzos de este milenio, Elizabeth Roudinesco decía:

Entre el temor al desorden y la valorización de una competitividad fundada exclusivamente sobre el éxito material, muchos sujetos prefieren entregarse voluntariamente a sustancias químicas antes que hablar de sus sufrimientos íntimos. El poder de los medicamentos del espíritu es así el síntoma de una modernidad que tiende a abolir en el hombre no sólo su deseo de libertad, sino también la idea misma de enfrentar la adversidad. El silencio entonces es preferible al lenguaje, fuente de angustia y de vergüenza. (Roudinesco, 2007, p.23)

La irrupción del diagnóstico de enfermedad en un niño, en el caso que nos ocupa, los diagnósticos de ADD o ADHD, que conllevan cierta gravedad, genera en las familias los más variados efectos y respuestas.

La suposición en los padres que un hijo tiene un problema muy grave, un déficit de por vida, dispara esa fuerte tendencia de la subjetividad occidental que una vez detectado un problema haya que solucionarlo a la mayor brevedad posible, y si no es curable, encontrar un remedio que amortigüe las consecuencias.

Comparto las preguntas que en uno de los tantos Foros sobre la Medicalización en la Infancia, se hacía Alicia Fernández<sup>4</sup>: ¿Qué sucedió para que cantidad de madres y padres de niños acepten y soliciten drogas para calmar a sus hijos o para que sean exitosos buenos alumnos? ¿Qué sucedió

4. Alicia Fernández. Psicopedagoga – Psicoanalista.

para que esos maestros, que tienen cinco de sus veinte alumnos medicados, para que les presten atención, acepten y busquen la justificativa del síntoma de ADD o ADHD?

La familia juega un rol fundamental en la transmisión de la cultura, junto con la transmisión de la cadena genealógica-filiatoria. Lacan lo denominaba “lo irreductible de una transmisión”, no puede elegirse, no puede eliminarse o apresarlo a nivel de la conciencia.

Pero hay familias más vulnerables que otras a los mandatos culturales. El filósofo italiano Roberto Espósito habla del paradigma inmunitario, reacción de inmunización social que puede tanto proteger como negar la condición simbólica del sujeto.

Freud, en “El porvenir de una ilusión” señalaba el valor preventivo de nuestra práctica en lo social, quizás podamos en tanto analistas, tomar una posición mucho más activa. En la lógica capitalista, precisaba Lacan, el esclavo antiguo fue sustituido por hombres reducidos al estado de productos.

Volviendo a la poesía de Caetano Veloso, preguntarnos si en tanto analistas estaremos dentro o fuera del nuevo orden.

## Bibliografía

- Bion, Wilfred (1996) *Cogitaciones*. Valencia: Promolibro.
- Blanchot, Maurice (2008) *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.
- Derrida, Jacques (2005) *Estados de ánimo del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Espósito, Roberto (2009) *Immunitas, Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Foucault, Michel (1974) *La crisis de la medicina o la crisis de la anti medicina*. Conferencia dictada en Rio de Janeiro, Brasil: [hist.library.paho.org/Spanish/EMS/4451.pdf](http://hist.library.paho.org/Spanish/EMS/4451.pdf).
- Freud, Sigmund (1990) “El Porvenir de una ilusión”. En: *Obras Completas*. Volumen XXI. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Janín, Beatriz y otros (2004) *Niños desatentos e hiperactivos ADD / ADHD. Reflexiones críticas acerca del Trastorno por déficit de atención con o sin hiperactividad*. Buenos Aires: Noveduc.
- Lacan, Jacques (2012) “Alocución sobre las psicosis del niño”. En: *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Reyes, María Teresa (2013) “Excesos: las formas actuales del malestar”. Calibán, Revista Latinoamericana de Psicoanálisis, Volumen 11, Nº 2, Año 2013.
- Rodulfo, Ricardo (2013) *Andamios del Psicoanálisis, Lenguaje vivo y lenguaje muerto en las teorías psicoanalíticas*. Buenos Aires: Paidós.
- Rosenfeld, David (2010) *Comunicación personal*. Buenos Aires.
- Roudinesco, Elizabeth (2007) *¿Por qué el Psicoanálisis?* Buenos Aires: Paidós.
- Rousillón, René (1999) *Agonie, clivage e symbolisation*. France: P.U.F. Traducción no corregida por el autor.
- Winnicott, D.W. (1979) *Realidad y Juego*. España: Gedisa.





**Con memoria y con deseo**



# Un modelo para pensar la angustia. En las estructuras no neuróticas<sup>1</sup>

---

**Beatriz Gallo\***  
**Carola S. de Kuschnir**  
**Jorge Obeide**  
**Claudio Perusia**

“Resistimos con los huesos que podemos  
hacia cielos abiertos, desnudos como alas.”

A. Szpunberg

¿Qué modo de esconderse es hablar a los demás un lenguaje incomprensible?, nos interroga el filósofo.

Con Beatriz Gallo, una de las autoras de este trabajo, tuvimos la posibilidad de compartir la claridad de sus conocimientos, errares y ante todo, su clínica. En ella hallábamos siempre, con igual felicidad, la virtud que invitaba a declinar la aspiración de verdades incuestionables y la advertencia acerca del riesgo de ocultar la subjetividad cuando la respuesta es el objetivo.

Franqueándonos el camino con el poeta, sentimos que cada cita con Beatriz nos revela íntimamente que “los pies se saben el camino de memoria, pero el corazón tiembla.”

El objetivo de este trabajo es la búsqueda de ciertas características en las angustias de estructuras de personalidad no neuróticas, que permitan caracterizarlas, diferenciándolas de las angustias neuróticas.

---

1. El presente trabajo ha sido elaborado por un grupo de Psicoanalistas de APC, entre ellos la Dra. Beatriz Gallo, miembro fundadora de la institución, recientemente fallecida.

\* Psicoanalistas APC

Llamaremos estructuras no neuróticas (ENN) a aquéllas que, fuera del registro de las neurosis, son narcisistas, pero no psicóticas. No ocupan un borde, sino una franja con características propias.

Ha quedado definido, a partir de la obra de Freud, el origen pulsional de toda angustia, su carácter displacentero y los actos de descarga que la acompañan. En *Inhibición, síntoma y angustia*, deja muy claro que la sede de la angustia está en el Yo, y que éste puede sentirla de dos maneras: “Puede suceder en el Ello algo que active algunas situaciones peligrosas para el Yo y le mueva a dar la señal de angustia. También puede ser que se constituya en el Ello una situación análoga a la del trauma del nacimiento, en la que surge automáticamente la reacción angustiosa”.

La primera, alerta al Yo del peligro y le da margen para defenderse. La segunda, como un aluvión, lo arrasa y desorganiza. ¿Qué hace que una pueda ser alarma, y poner al Yo en alerta roja, y la otra un huracán desatado? Sin duda la relación entre la intensidad del estímulo pulsional que se dispara, y la fuerza estructurada del Yo para tramitarlo.

Lo que identifica al Yo es la marca de su estructuración. El empuje pulsional fuerza a la realización de la acción específica, y la vivencia de satisfacción genera una huella mnémica: la representación. “La meta de la pulsión requiere al comienzo una persona dedicada que obre como objeto satisfactor de la necesidad, y al mismo tiempo como sustituto del Yo embrional del niño” (Green, 2001)

La función fundamental del objeto, es preparar al Yo para entendérselas con la pulsión. Los cuidados amorosos de ese objeto continente y auxiliador, permiten al Yo en formación sentirse amado y así creer que el amor del objeto es posible para él, y a través de esa experiencia constituir el núcleo del llamado narcisismo de vida.

El Yo del neurótico, suficientemente libidinizado, ha logrado una cierta autonomía y capacidad para tramitar los embates de la pulsión. Cuando se instala el conflicto es capaz, represión mediante, de mantenerlo a raya auxiliándose con todos sus mecanismos de defensas disponibles y generando, si es preciso, los bastiones que son los síntomas.

Por contraste, las ENN a las que hacemos referencia, han sufrido situaciones precoces de falta o exceso de fusión con el objeto, que han repercutido traumáticamente en la constitución del Yo incipiente.

Un objeto materno deficitario transformará la acción específica buena, en acción específica mala, con la consecuencia de que el Yo no confiará más en la capacidad del objeto –de ningún objeto– para dar amor, ni en la suya para inspirarlo.

Acudimos al sueño de un paciente, Gabriel, 33 años, homosexualidad promiscua y permanentes actuaciones:

*“Un niño pequeño camina por un puente junto a una mujer. El niño intenta tomarse de la mano de la mujer, y no lo logra. Da pequeños saltos pero la mano está muy alta o pende inerte. La cuestión es que la mano no se ofrece, no se brinda.”*

La analista tiene una imagen mental vívida, en la cual la escena del sueño se confunde con El Grito, de Munch. El paciente pone lo inasible del objeto, la analista pone el horror. La presencia del objeto que no se brinda, pero que a la vez impide la separación y del que se depende enteramente, promueve lo que algunos autores llaman angustias de intrusión.

El sujeto es careciente, padece una herida narcisista siempre sangrante, y a la vez está obturado por ese objeto que no le deja espacio para diferenciarse, para penar sus propios pensamientos. El resultado de esta relación es una lucha siempre repetida en busca de una distancia útil, que permita el uso del objeto para servir a la satisfacción pulsional.

El fracaso del intento lleva a los recursos heroicos: la expulsión violenta y destructiva del objeto y/o la destrucción del propio aparato psíquico (angustia de explosión, implosión, fragmentación, pérdida del objeto y de la unidad del Yo).

La angustia producida por el incremento pulsional es difusa, la descarga afectiva prevalece sobre la representación, y los recursos que este Yo lábil utiliza para tramitarla son mecanismos primitivos: escisión, desmentida.

Retornemos a Gabriel a través de otro de sus sueños, tenido a los pocos días de comenzar su análisis, y del que sólo tenemos el relato manifiesto.

Se ha dicho que el análisis de los sueños no es fecundo en el tratamiento de estos pacientes porque no expresan un cumplimiento de deseos, ni son intentos de reelaborar retoños pulsionales, sino que cumplen una función evacuativa, para descargar estímulos dolorosos.

Y a veces, como dice Khan, "Son actualizaciones del Self en el espacio onírico, intentos de reformular experiencias traumáticas".

El sueño de Gabriel:

"Estoy en un enorme Supermercado. Acompaño a alguien que va a hacer una queja. Me arrepiento y quiero irme. El Supermercado no quiere que me vaya. Hay cámaras que me filman, y gente que me cierra el paso. Consigo huir: empujo con violencia una puerta y salgo al estacionamiento del Hiper Libertad. Está vacío"

Los autores hemos pensado el sueño como una puesta en escena, una dramatización de las angustias que lo llevan a la actuación, una dramatización de su propia vida. En él se manifiestan:

1º) Una situación de encierro, una protesta a la que se renuncia, por lo que sólo queda la huida. El "ente" no quiere que él se vaya y trata de impedirselo.

2º) La liberación por la violencia: fuerza una puerta y sale a la Hiper Libertad, adonde sólo hay vacío.

Esta descripción coincide con lo que Gabriel vive en cada una de sus relaciones amorosas, y por qué no en cada una de sus relaciones, aún la analítica. En su historia hay situaciones fuertemente traumáticas y repetidas: a los cinco años fue abusado sexualmente



en forma sistemática por una mujer adulta: “Mi mamá no me miraba. ¿Cómo no vio, en tanto tiempo, que me pasaba algo?”

¿A dónde está la angustia de Gabriel? En el vacío, dice Green (2005): “La angustia no se manifiesta como tal, sino mas bien, como un vacío.” Vacío que es el resultado de la respuesta a lo sentido como invasión por parte del objeto: un corte radical con el mismo y desinversión masiva de sus representaciones.

En el agujero psíquico que allí queda (agujero negro diríamos nosotros, agujero blanco dice Green [del inglés blank: desocupado]), por ese agujero negro pasa la pulsión como un tornado: “una moción pulsional que proviene de la parte del Ello más anclada en lo somático.” (Green, 1999) Ese afecto desbordante, imposibilitado de elaboración por su desconexión con las representaciones, es enviado fuera del aparato psíquico, a través de la actuación y de la somatización.

Analicemos el tratamiento que daba Gabriel a sus objetos amorosos: se enamora violentamente de hombres idealizados (“no cualquier hombre”) a los que lleva a vivir con él. Paulatinamente se siente invadido y asfixiado, y después de un corto plazo de tiempo los echa. Al último amante le puso sus pertenencias en bolsas de consorcio, lo sacó junto con ellas a la vereda, le dio dinero para el taxi y le dijo: “Andate”.

A su analista la despachó con un mensaje telefónico: “No voy a ir a sesión. Después la llamo”. Ella lo llamó, pero él nunca le contestó.

La analista piensa una intervención suya (tal vez una actuación contratransferencial), como motivadora de la ruptura.

Cuando Gabriel, después de un lapso de “vacío”, se enamoró de otro hombre maravilloso, ella dijo: “Creo que esa historia la he oído antes.”

¿Por qué dijo ella esas palabras, y qué hizo cuando las dijo?

Algún tiempo después de la abrupta interrupción, la analista sueña:

“En una casa blanca, luminosa y despojada, Gabriel cocina para sus amigos. En un segundo plano la analista lo mira y espera. Gabriel no la mira. Pone la comida en una bandeja y se va hacia otro lugar de la casa. La analista intercepta a un hombre moreno, que es el secretario de Gabriel y le dice: pregúntele si puedo ir con ellos. El hombre vuelve y en un platito trae una pequeña tarta o empanada, que le da a la analista:

—¿Que dijo Gabriel?

—La Dra. Fulana ni.

—Ella come la empanada, que es dura y seca. De pronto se oyen gritos: ¡Doctora, doctora!

Es la empleada de la analista, que ha quedado encerrada en un placard de doble fondo y pide ayuda para salir.”

La analista entiende sobre su sueño que Gabriel le ha hecho comer un bocado amargo con ese abandono. La ha borrado de su existencia, la dejó llena de “chatarra espacial” (afortunada frase de Luz Porras), los restos orbitantes de lo que de ambos, (también del Inconsciente de la analista) habían movilizado en ese análisis y no pudieron ser tramitados.

Pero la analista tenía los recursos de los que su historia y su análisis la habían dotado y soñó ese sueño como un eslabón de la cadena elaborativa de ese duelo que le fue necesario hacer.

Quizás por eso el sueño sigue circulando por las reuniones de analistas. Porque la contratransferencia, como el Sur, también existe.

## **Bibliografía**

Freud, S. : (1975) *Obras Completas*. Amorrortu editores.

Green, A.: (2001): *De locuras privadas*. Amorrortu editores.

----- (1999) *Narcisismo de vida, Narcisismo de muerte*. Amorrortu editores.

----- (2005) "Angustia intrusión, implosión, fragmentación" p 213, en *Ideas Directrices para un psicoanálisis contemporáneo*. Amorrortu editores.

----- (2001) "El concepto de lo fronterizo", p 102 en *De locuras privadas*. Amorrortu editores.

Lerner, H. y Sternbach, S., compiladores: (2009); Roussillon, Renè: "La función límite de la psique y la representancia", p 191, en *Organizaciones fronterizas Fronteras del Psicoanálisis*. Editorial, Lugar.





**Escorando**



# Escucha...dos puntos...dolor y muerte

*Listen ...two points... pain and death*

**Milena Vigil\***

“Despertares tristes, despertares desgarradores (de ternura), despertares blancos, despertares inocentes, despertares pánicos...”

“Aquí y allá, en los árboles, todavía hay hojas. Y quedo a menudo pensativo ante ellas. Contemplo una hoja y pongo en ella mi esperanza. Cuando el viento juega con ella, tiemblo con todo mi ser. Y si cae, ¡ay!, mi esperanza cae con ella.”

Roland Barthes

María llega al hospital acompañada por sus padres y una hermana; ingresa sola al consultorio, su aspecto está muy deteriorado: delgada, con el vientre prominente, ojerosa, de tez amarilla y rostro desorbitado. La saludo. Me presento, y ante un gesto amable de estar dispuesta a escucharla me dice:

—“Estoy embarazada de cinco meses... Y tengo cáncer de hígado.”

El impacto de su relato me deja perpleja, intento sostener una mirada, una escucha, ella continúa:

—“Necesito que me ayudes. Este hijo es muy importante para mí, hace mucho tiempo que lo deseaba...no en estas condiciones...y lo cierto es que estoy sola....bueno no...están ellos (señala la sala de espera) pero ya los vas a conocer...es una familia muy especial...”

Luego su discurso gira en torno a la enfermedad; puedo escuchar poco, se me presentan imágenes, preconceptos, pronósticos, angustias y deseos de milagros... si es que los hay.

Su pareja, quince años mayor que ella, está

ausente; en realidad fue casi ocasional como su embarazo, por lo que la respuesta del otro lado fue...aborto.

—“Yo puedo sola” —dice ella— “no quiero que sepa nada más de mí, ni de mi bebé.”

María tiene 42 años, completó sus estudios terciarios, proviene de una familia que fue adinerada y ahora está quebrada. Ella, en la actualidad, no tiene trabajo, ni cobertura social, ni un lugar de residencia. Sus padres son separados, según María, “por el quiebre económico y algo más”, su hermana está casada y tiene tres hijos pequeños.

M: “Nunca me llevé bien con mi mamá. A ella se le cae el sistema a cada rato y siempre nos termina enredando en sus problemas; es egoísta, piensa sólo en ella. Mi papá está y no está. Estuvo en pareja después de la separación pero ahora vive en la casa de mi abuela.”

M: “Cuando yo estuve mal, hace unos años atrás, él me llevó a veranear, fuimos los dos solos, fue uno de los momentos más felices de mi vida, nos escuchábamos, nos entendíamos; ahora

\* Psicoanalista. Asociación Psicoanalítica de Córdoba.

tengo que llamarlo un montón de veces para que nos veamos...bueh, ahora no...esto era antes del cáncer...ahora está todo el tiempo. Y mi hermana está tan ocupada con su familia que tengo que hacer un escándalo para que venga..."

A: ¿Y vos?

M: (Llora) "Esto no me lo esperaba...estaba tan feliz con la noticia del bebé...pero le voy a dar batalla...no me va a vencer".

Le propongo que nos veamos al día siguiente a la misma hora. Así fue una y otra vez, María venía todos los días un tiempo antes de sus tratamientos químicos (este tipo de terapia fue posible porque cursaba el quinto mes de embarazo).

En ese tiempo comencé a intercambiar comentarios con mis compañeros del hospital, médicos, enfermeros, encontrándome con una atmósfera sombría en la que yo también estaba sumergida. Los pronósticos eran malos y los tiempos cortos, las probabilidades de vida del bebé eran mejores. Tuve la necesidad de otra escucha para mí, tiempos de supervisión y análisis. Mis preguntas sobre la vida y la muerte me acompañaban todo el tiempo, me sentía por momentos agitada y por momentos desesperanzada.

Comencé, con acuerdo de María, a incluir a sus padres y a su hermana en el espacio terapéutico, aunque no sin problemas. Se armaban unas bataolas estridentes, acusaciones, reproches, insultos. Con el tiempo emergió la preocupación por la salud de sus propios cuerpos, la angustia, el miedo a la muerte. Esto habilitó a pensar en el proyecto. ¿Proyecto?... Sí, el del después...había una gran posibilidad de muerte y de nacimiento... Había tres adultos además de María muy complicados para hacerse cargo de un maternaje. ¿Sería compartido? ¿Sería cedido a otros padres en espera? ¿Sería otorgado al padre biológico?

La idea de la muerte de María ya estaba ins-

talada. Fueron sesiones en las que había que prepararse antes y recuperarse después. Se entretendió una "patrulla de cuidados". Acto novedoso para esta familia, unos hacían trámites administrativos, otros acompañaban a María de día y de noche; se dosificaba todo en su justa medida...también la idea de la despedida.

La niña nació de casi dos kilos en perfectas condiciones, la pudo acunar hasta donde le dieron sus brazos. La llamaron Gema (piedra preciosa) y también concurrió con su mamá al consultorio del hospital.

Al mes y medio del nacimiento de Gema, María murió. Ya lo sabíamos. ¿Qué decir? ¿Existen palabras?

Existen las palabras en estas instancias, en el momento en que uno puede, a posteriori, compartir con otros. El trabajo en el hospital, implica, la mayoría de las veces, actuar desde la urgencia, en un estrecho tiempo donde se conjugan la finitud, la contemplación del sufrimiento, las necesidades primarias, las configuraciones presentes.

Campo entrecruzado de demandas, describe Pujó<sup>1</sup>, a las instituciones hospitalarias, con alcances y limitaciones en su acción, y con presencia de psicoanalistas en ellas. El hospital se conforma como **una caja de resonancia social**, escenario privilegiado de encuentros y desencuentros, entre tentativas de "procesamiento estatal de asistencia y vicisitudes de demanda del que sufre", expresadas a veces por el propio sujeto o sus impredecibles voceros:

Es en este contexto, que a veces intenta desempeñarse el psicoanalista. Sea como referencia, como ideal, como anhelo de formación, quienes entienden sostener su práctica desde el psicoanálisis en el ámbito hospitalario se encuentran confrontados con ese sufrimiento, intentando suscitar una palabra singular frente a lo que suele precipitarse como una respuesta estandarizada y prefijada de manera institucio-

1. Lic. Mario Pujó: Psicoanalista y Director de la revista "Psicoanálisis y el hospital".

nal, para establecer las condiciones mínimas de escucha que permitan dar cabida al sujeto. Tentativa que, más allá de la posibilidad efectiva de llevar o no a cabo una cura analítica, es posible poner en juego en los consultorios externos, la sala de clínica general, la salita sanitaria, el hospital de día o el ámbito de internación. (Pujó)

¿Qué de esa escucha? Lo que oímos es una serie de temporalidades que atraviesan la palabra en todos los sentidos. Nuestra escucha flota entre varios tiempos, expone Sylvie Le Poulichet (1996), como una atención prestada al orden de las sucesiones, continuamente abierto y desplegado en simultaneidades. Movimientos que instauran ritmos, lazos, composiciones singulares e identificaciones movientes, dando lugar a un acontecimiento psíquico particular. “Experiencia que pasa por las condiciones de la escucha del analista: la posibilidad de oír lo que no puede ser comprendido y de relanzar la perspectiva de un no-saber.” (Le Poulichet, 1996)

Se va constituyendo una “extraña partitura”, figuras que enlazan imágenes, significantes y objetos, describe Le Poulichet. Repitiéndose encuentros que actualizan diferentes aspectos de estas figuras, efectuándose identificaciones cambiantes y lazos inesperados, todos al ritmo de los tiempos de la transferencia.

Construir la muerte y sus múltiples espacios psíquicos, significaba, construir, en el espacio relacional, la idea de lograr la mejor muerte posible: “Se construye así una red de vida que sostiene la muerte y que posibilita que la persona “por morir” se entregue tranquila y pueda lograr una muerte plácida, con el dolor controlado y la agonía acompañada.” (Alizade, 1996)

En algún momento del recorrido, “la vida debe rendirse al acto de la muerte”. La pulsión de muerte va logrando la decatectización paulatina del sujeto con los objetos que lo rodean, “desprendiendo lentamente los hilos que todavía unen al muriente a su estar vivo”, hasta que la vida cesa y

el cuerpo se funde en un gran silencio. “La muerte deja una estela de vida en los que siguen viviendo...” (Alizade, 1996)

María deja a su niña. Entrega dolorosa si las hay, adviniendo vida, deseo, renunciando a poder ser cómplice de su crecimiento y despliegue vital, renunciando prematuramente a contemplar su descendencia.

El trabajo con María conllevó un enorme desafío, había que construir muerte y vida, alojar a ambas, de manera que pueda producirse, desde lo impensable, un desenlace aceptable. Posibilidad de producirse una apertura y no un cierre.

Los actos analíticos fueron los que instauraron una distancia entre los encuentros traumáticos y el trauma inherente a la condición de subjetividad, distancia que permitió contar al sujeto de otra manera. La posibilidad de los encuentros atravesó la finitud con palabras, cuerpo y presencia.

## Resumen

Se relata el proceso de abordaje terapéutico a una paciente embarazada con diagnóstico terminal en una institución hospitalaria. La experiencia pone a prueba la capacidad de escuchar y acompañar en situaciones extremas de vida.

## Descriptor

Institución hospitalaria. Padecimiento. Muerte. Escucha, palabras. Cuerpo, presencia. Transferencia.

## Bibliografía

- Alizade, Alcira M. (1996) *Clínica con la muerte*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Roland Barthes (2013) “El alba” y “La última hoja”. En *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo Veintiuno editores.
- Freud, Sigmund. Obras Completas (2000) “Introducción del narcisismo” Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- ..... Obras Completas (2000) “Los instintos y sus destinos” Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Le Poulichet, Sylvie. (1996) *La obra del tiempo en psicoanálisis*. Buenos aires: Amorrortu Editores.
- Pujó, Mario. “Psicoanálisis y hospital”. Revista. Clase 1.



# Pasión de acompañantes. Acompañamiento terapéutico en dispositivos analíticos para el abordaje de pacientes adictos<sup>1</sup>

*Companion´s passion. Therapeutic  
accompaniment in analitic treatment of addicts.*

---

**Pablo Dragotto\***

No se trata de técnicas, se trata de una posición ética. Quizás para el psicoanálisis de nuestro tiempo el ofrecimiento consiste en posibilitar que cada sujeto pueda, a lo largo de una cura, ni más ni menos que volver a decidir acerca de su goce (...) a veces los dispositivos ocupan el lugar que otrora ocupaban las entrevistas preliminares a la entrada en un análisis, entendido como trabajo de implicación subjetiva.

Donghi, 2006

El acompañamiento terapéutico (en adelante AT) es una función que se ejerce en el tratamiento, en general ambulatorio, de personas aquejadas de patologías graves en el campo de la salud mental y la discapacidad. Surgido hace más de 40 años en nuestro país, ha ganado su lugar entre las profesiones de la salud, tal como lo evidencia su creciente inclusión en los dispositivos asistenciales, el progresivo reconocimiento por los sistemas de cobertura de tratamiento (obras sociales) y la mención explícita en el texto de la Ley N° 9848 de la provincia de Córdoba (de Salud Mental) entre los recursos reconocidos por el Estado y al cual éste se compromete a incorporar a los equipos interdisciplinarios de Salud Mental.

---

1. Agradecimientos: A María Giraudo, Natalia Brugger y Esteban Kabelmatter, quienes operaron como at en el trabajo con Ariel y facilitaron los informes para este artículo.

\* Psicoanalista. Asociación Psicoanalítica de Córdoba.

La supervisión de acompañantes terapéuticos (at) y la coordinación de dispositivos que incluyen AT, ocupa un tiempo importante de mi trabajo clínico cotidiano, que complementa y refresca mi escucha al traer noticias de un afuera que tiende a ser segregado del consultorio. En esa tarea de escuchar a los acompañantes, intento contribuir con una escucha que ayude a destrabar algo de lo que pueda hacer obstáculo en la posición, en la función y en la tarea del at en relación al paciente y al lazo social. Y allí me encuentro muchas veces preguntándome por la causa del apasionamiento que genera en mí esta tarea y que percibo también en muchos acompañantes.

En el 12º Symposium de la Asociación Psicoanalítica de Córdoba, en el cual se presentó la primera versión de este texto, que tuvo como título *El sujeto y las pasiones*. Precisamente, las distintas acepciones del vocablo “pasión” remiten a distintos elementos que he podido observar en el modo en que llevan a cabo su trabajo los at junto a sus pacientes. Lo ilustraré con una viñeta clínica.

Ariel tenía 24 años cuando acudió con su madre y su padrastro a la primera entrevista, derivado por un psiquiatra y psicoanalista con quien había tenido algunas entrevistas previamente. La familia vivía en ese momento en un pequeño pueblo en las sierras de Córdoba. Ariel venía de pasar unas semanas de internación en una comunidad terapéutica para adictos, de donde lo expulsaron luego de que intentara matarse colgándose de un árbol. El alambre con el cual había rodeado su cuello, cedió al cabo de un tiempo evitando la muerte de Ariel. Los operadores de la institución lo encontraron desmayado, con un brazo quebrado y no tardaron en llamar a la familia para que se lo lleve.

En la entrevista había en Ariel un exceso difícil de alojar. Su brazo enyesado daba cuenta de lo reciente del episodio, en esas semanas debían

operarlo para afirmar el codo. La entrevista fue confusa. Retrospectivamente, algunos dichos de la madre durante la misma, pueden pensarse como significantes que demarcaban un destino para Ariel:

Me da cierta inquietud que Ariel esté fuera de una institución. Intentó en una comunidad terapéutica por segunda vez. Teníamos la ilusión de que iba a encontrar la paz (¿la muerte?). Consume desde los 13 años, le echaban la culpa a la droga, quizás de cosas de fondo. Estuvo con seis psiquiatras. Es insoportable vivir con él. Siempre tira abajo la terapia. Darle una oportunidad. Voy a cambiar de terapeuta. Poner un límite. Es muy violento con nosotros.

A solas con el terapeuta, Ariel dice:

Estuve en un loquero 7 meses. Una pesadilla. Ahí conocí una chica. Tuve un choque. Quedó embarazada. Espera mellizos. ¿Por qué se me dan las cosas tan mal? Fumo marihuana o me paso de largo con el alcohol. Fue una pesadilla larga que tuve. No quería vivir más. (Era) El gallito del barrio. El pija ten. ¡Siempre va a haber un pija más grande que uno! Ni matarme pude. Muy lastimoso lo mío... Pero estoy acá a ver si le puedo poner un poco de sentido a la cosa! Siempre tuve un drama. Siempre fui el muñequito. ¡Qué lindo crio! ¡Qué futuro! Mimándome, besuqueándome, limpiándome la pintura de los viejos... Hasta me tengo que afeitar ¿tan bonito seré? Me quiero afeitar, quebrarme, que se me caigan los dientes... Me tengo que limpiar el cuerpo. Es porque me sentí violado. Cuando doy amor el otro se quiebra. Me entrego demasiado. Un sentimiento de rechazo. ¿Doy o no doy?

Y en la segunda entrevista, al otro día:

Ahora tengo un poco de aire. Estoy esperando que vengan nuevas cosas. Y no sé si esperar o salir a buscar. Tengo miedo de querer tapar todo. Quiero oler la olla y que es tarde, pedí el

cambio quiero que se haga. Cueste lo que cueste... Estoy como en un sueño pesado y no logro despertar.

No es ganas de dormir, estoy como volado, poco, como levantándose de la cama.

Siempre quise golpearme, golpearme y gomearme.

x) ¿Para qué?

Para saber algunas cosas.

Siempre fui el pichi de mi hermano. Y a él le dieron todo. Y yo siempre queriendo llamar la atención, pidiendo más... y me ponían piedras y yo me caía y me levantaba... Yo daba buena onda, amor y me devolvieron mierda.

El indio. La princesita. Una estrella en un agujero negro. Se me fue a la mierda el indio, el caballo. Fue un cuco que apareció. Un sensible total, se funde... me fundo en el otro.

El discurso confuso, disgregado, nos hacía pensar en una psicosis, con la dificultad que implica el diagnóstico diferencial cuando hay consumo de drogas simultáneamente.

Pensamos que, para alojar a Ariel en un tratamiento posible, era necesario convocar a otros. Armamos un dispositivo con acompañantes terapéuticos, el analista y un psiquiatra que administrara el tratamiento farmacológico. Durante el año y medio que duró el tratamiento, la inquietud, el temor por lo que pudiera pasarle a Ariel y, al mismo tiempo, el deseo de acompañarlo en un tratamiento que tendiera a una estabilización, fueron de una intensidad tal que sólo fue posible sostenerse en un dispositivo ampliado, de múltiples apoyos que incluían frecuentes reuniones de equipo, la comunicación siempre disponible (telefónica, por correo electrónico, etc.), la supervisión externa y el análisis de los integrantes del equipo.

Como decíamos, Ariel vivía por esos días con su familia en una pequeña localidad en las sierras de Córdoba, en donde estaba temporariamente desde su salida de la internación. El plan de la fa-

milia era que Ariel se mudara a la ciudad de Córdoba para estudiar. Esto parecía poco viable dada la desorganización psíquica de Ariel, su consumo de drogas y su inestabilidad emocional.

En un primer momento, una at comenzó a trabajar con Ariel dos veces por semana en su lugar de residencia temporal. Al cabo del primer encuentro, remite un primer informe, del cual transcribimos aquí un fragmento:

Bueno...estuve con Ariel dos horas. Habló bastante. Su discurso me pareció confuso: comenzó diciendo que yo lo podía ayudar a que el encuentre su flor, que no sabe dónde está. Hablaba de "su flor" lo que yo no llegaba a entender (ni siquiera preguntándole) si era una persona, una cosa, una flor de verdad... bueno a veces tomaba materialidad en una chica que el "ama" que tiene 18 años y que conoce desde los 4 o 5 años y que allí se miraron y a él le quedo grabada esa mirada (que aún conserva esa mirada de niña) por ahí "su flor" era algo interno... yo preguntaba para tratar de entender y él me decía: "¡Pero me tenés que entender!", "yo te abro una pantalla y es como un punto" No sé -prosigue la at, dirigiéndose al analista- en muchas situaciones no encontraba sentido a lo que decía y respondía a mis preguntas con cosas que yo no llegaba a discernir como metáforas, creo que no lo eran (...) Yo no sé mucho de adiciones y si puede provocar un discurso tan "loco", creo que hay que seguir viendo pero estaría bueno que me tires unas líneas para continuar. Por ejemplo: ¿Dejo que hable de todas esas cosas o lo remito a vos y yo voy más a lo concreto? ¿Qué le digo del secreto profesional?

La incorporación de un at permite ampliar las fronteras del tratamiento, intentando cernir algo del desborde del paciente, prestando psiquismo para contener algo que no lográbamos entender e intentando generar condiciones para un tratamiento posible. Además, incluye en el tratamiento escenas, situaciones, discurso, que de otra manera no llegarían nunca a ser trabajados en las

sesiones. Especialmente en pacientes como Ariel con una marcada tendencia a la acción.

Ariel comenzó a asistir a sus sesiones varias veces por semana. Su discurso parecía organizarse.

Se intentó construir un dispositivo que aloje la posibilidad de emergencia subjetiva del paciente para poder trabajar con ella en el tratamiento.

En las adicciones las actuaciones son la regla, lo que sucede constantemente, lo que no deja de suceder. Actuaciones que a veces pueden entenderse *après-coup* como *actings-out* (actuaciones en transferencia que apelan a un Otro que pueda leerlas, interpretarlas), otras son pasajes al acto (intentos de salirse de la escena que pueden llevar a la muerte). Por cierto que los *actings-out* y los pasajes al acto no son patrimonio exclusivos de los adictos. No obstante, la particularidad es que estos *actings* rara vez son traídos por los pacientes a la sesión analítica; con los adictos muchas veces son los at los que nos traen noticias de esos *actings* que el paciente omite mencionar y que son utilizados por el paciente o los familiares del paciente para descalificar el tratamiento.

En su libro *Toxicomanías y psicoanálisis. Las narcosis del deseo*, Sylvie Le Poulichet (1990) propone una particular operación que se llevaría a cabo en las toxicomanías, a la que denomina "operación del farmakon", la cual establece las condiciones de una percepción y de una satisfacción alucinatorias, así como producir una cancelación tóxica del dolor:

La operación del farmakon es lo que dispone las condiciones de la "desaparición" de un sujeto en la medida en que este último se debate con algo "intolerable" que lo deja librado al espanto. Que algo se haya constituido como un "intolerable" que no pueda ser asumido dentro de una realidad simbólica sería una condición fundamental para que se sostenga una opera-

ción del farmakon. (...) (Ésta) realiza una forma particular de "repliegue narcisista" y la dimensión misma de la alteridad resulta neutralizada por este dispositivo, cuando no se muestra desfalleciente. Quien desaparece durante la operación del farmakon no constituye ya al otro como su interlocutor. (...) esta operación elimina de algún modo cualquier posibilidad de surgimiento de un efecto de sujeto. (Le Poulichet, 1990)

Esta autora relaciona el pasaje al acto con el modo de anular su propia demanda y borrar la representación del analista durante los primeros tiempos del tratamiento, que llevan a cabo los toxicómanos más graves, aquellos en los que la toxicomanía *se ordena en el registro de una radical suplencia narcisista* (p.123), formaciones que pueden prestar algo de cuerpo a ciertos sujetos psicóticos (p.125).

Cuando un ser se encuentra verdaderamente en posición de encarnar el objeto de goce del Otro, y ningún significante le permite desprenderse de ese abrazo con La Madre, este 'tratamiento de la maquina' realizado por la operación del farmakon se presenta como una tentativa última de mantenerse fuera del mundo. (...) tentativa irrisoria pero real, de producir un nuevo cuerpo, en la medida misma en que "un cuerpo" no se ha elaborado. El individuo no dispone de las coordenadas imaginarias y simbólicas que habrían permitido que **eso hiciera cuerpo**<sup>2</sup>. (Le Poulichet, 1990, p. 125)

Con estos sujetos, afirma Le Poulichet, "la dimensión de la efracción se abre realmente para el analista y el paciente" (p.179) "las coyunturas de continuidad y de discontinuidad instauradas por el tiempo y el intervalo de las sesiones, no pueden al comienzo adquirir una dimensión simbólica y suscitan numerosos pasajes al acto" y recomienda una modificación de la práctica

2. Destacado de la autora.

ajustando ritmo y horario de las sesiones, utilizando las llamadas telefónicas entre sesiones y apoyándose en otros (familia o instituciones).

En nuestro caso, el dispositivo de tratamiento permitió contener mínimamente a Ariel en un intento de estabilización y organización psíquica en la vida cotidiana. Durante un año pudo vivir en Córdoba, en una residencia universitaria, disminuir el uso de drogas y sostenerse en una estabilidad precaria en los vínculos. Comenzó a concurrir a un taller de teatro y consiguió un trabajo en una ONG dirigida por un familiar. No obstante, las actuaciones con riesgo para él y/o para otros reaparecían por períodos. En una ocasión el paciente recibió un balazo en un glúteo en un confuso episodio, comprando droga en un barrio periférico de la ciudad. La desestabilización de Ariel y la ausencia de vínculos continentes en su cotidianeidad hicieron necesario recurrir a la internación sobre el final del primer año de tratamiento. La internación, lejos de estabilizarlo aumentó su agitación y agresividad. La institución psiquiátrica no logró contener a Ariel quien fue externado precipitadamente. Nos encontramos con el paciente en la calle de un día para otro, sin haber tenido el tiempo necesario para trabajar su salida. En ese contexto, los at retomaron su tarea. Transcribo un fragmento del informe de uno de ellos, con posterioridad a la externación:

Sábado: Ariel estaba desorganizado y disperso, se manifestó contento por estar fuera de la clínica, dijo que no tenía dinero, pero sí tenía comida en la pensión. El quería esa noche ir en bicicleta a visitar a su primo, lo charlamos y le aconseje que fuera al otro día a la mañana. Me dijo que quería que sólo nos viéramos una hora, porque sino después le sale muy caro. Le propuse ir a ver los horarios de teatro para que retomara la actividad lo que asintió y lo hicimos. Después nos volvíamos a la pensión para que tomara la medicación. A mitad de camino, sin previo aviso, me saludó rápidamente y me dijo que se iba a lo de un amigo y se marchó apurado. Yo lo

despedí y no le dije nada porque lo veía muy desorganizado y disperso. No cabía dentro de sí.

Ariel faltaba a las sesiones. Reaparecieron ideas delirantes y su discurso era cada vez más disgregado. Ya no fue posible contener ambulatoriamente a Ariel. No obstante, quizás por cierto apasionamiento en el compromiso con el paciente y con el trabajo clínico, intentamos continuar, redoblando la apuesta con más horas de acompañamiento, psicoterapia y supervisión del equipo. Nos topamos con un límite real. En las actuaciones de Ariel que no dejaban de provocar la aparición de un otro que viniera a atacarlo, lastimarlo o, eventualmente, eliminarlo. En la imposibilidad de sus familiares de recibirlo y no exacerbar sus actuaciones, aparecieron desacuerdos en el equipo. En una reunión con el paciente y su familia, se decidió dar entrada a la justicia para sostener el tratamiento. El paciente fue internado en un hospital psiquiátrico por orden judicial. Ya no seguimos trabajando con Ariel.

Quedó en nosotros (acompañantes y analista) la ambivalente sensación de haber puesto lo mejor de cada uno para sostener un tratamiento posible para Ariel, para alojar su angustia y su desesperación, para apostar a una estabilización y, al mismo tiempo, la impotencia de que nuestro trabajo no haya sido suficiente. El año en el que Ariel logró una precaria estabilidad y estuvo en tratamiento, nos parecía un magro resultado. Quizás nosotros teníamos ahora que aceptar un límite en nuestras posibilidades de intervención, o incluso en el alcance de nuestras intervenciones.

Para concluir este trabajo, me interesa puntualizar algunos elementos del trabajo del acompañante terapéutico en el tratamiento de pacientes adictos. A partir de la pregunta: ¿Qué le puede aportar al analista la inclusión de acompañantes terapéuticos en casos como el aquí presentado?

En primer lugar, cierto respaldo que da el

trabajar con otros, saber que hay alguien más que estará con el paciente desde la última sesión y antes de la próxima. En segundo lugar, el acceso a información calificada del día a día de la vida del paciente, de su dinámica familiar. El at ofrece contención por la presencia efectiva de un representante del tratamiento en la vida cotidiana del paciente: el paciente puede esperar porque sabe que el acompañante vendrá a verlo. Asimismo, posibilita que se lleven a cabo actividades que de otra manera nunca se realizarían.

Por último pero no menos importante, no son pocas las veces en que el acompañamiento terapéutico sostiene el lugar del analista y la continuidad del tratamiento. Ante ausencias del analista, vacilaciones de la transferencia, ataques al encuadre por parte del paciente o de la familia.

Esto es crucial en la noción de dispositivo (Dragotto, 2012): los roles diferenciados en el equipo no implican relaciones unidireccionales jerarquizadas sino una multiplicidad de lugares, funciones e intervenciones posibles que contribuyen a sostener la red terapéutica disponible para el paciente. Al fin y al cabo, lo que está en juego es una posición ética que implica al analista en su tarea con estos pacientes en los bordes: resistentes al abordaje psiquiátrico, desbordantes de los encuadres analíticos. ¿Nos refugiaremos rotulándolos como inanalizables o intentaremos armar dispositivos novedosos que se propongan contener sin amordazar, en pos de un análisis posible para estos pacientes?

## Resumen

El trabajo describe, a través de la presentación de material clínico, la utilización del recurso de acompañamiento terapéutico en el tratamiento de patología mental grave, en particular las adicciones. La inclusión de un agente de salud capacitado y supervisado, como parte del equipo terapéutico, trabajando en la vida cotidiana del paciente, permitió sostener durante más de un año la estabilización de un paciente que contaba con varias internaciones fallidas, en las que había intentado suicidarse. El autor afirma que los dispositivos con acompañantes terapéuticos permiten que las actuaciones del paciente (acting out y/o pasajes al acto) sean trabajadas en el tratamiento al ser registradas por los at. De esa manera se extienden las fronteras del tratamiento a la cotidianeidad del paciente y se posibilita el tratamiento de orientación psicoanalítica en patologías graves.

## Descriptoros

Acompañante terapéutico. Adicciones. Dispositivo. Pasaje al acto. Patologías graves.

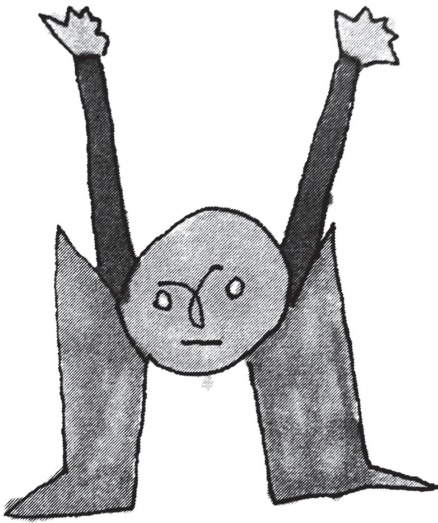
## Bibliografía

- Donghi, A.** (2006). ¿Qué es un dispositivo? Construir la estrategia en experiencia. En A. Donghi, *Innovaciones de la práctica: dispositivos clínicos en el tratamiento de las adicciones*. (pág. 128). Buenos Aires: JCE Ediciones.
- Dragotto, P.** (2012). Adicciones. En P. Dragotto, & M. L. Frank, *Acompañantes. Conceptualizaciones y experiencias en A.T.* (pág. 240). Córdoba, Argentina: Brujas.
- Le Poulichet, S.** (1990). *Toxicomanías y psicoanálisis. Las narcosis del deseo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

# Polifonía de las pasiones: Pasión por pintar

*Polifonía of the passions: Passion for painting*

**Patricia de Cara\***



“Si no fuera por el arte, yo ya me habría suicidado.  
Seguiré pintando hasta que me muera.”  
Yayoi Kusama<sup>1</sup>

## Breve relato de una historia

Cristina no levanta la punta del plumín, moja en la tinta china y sin derramar gota alguna, dibuja sin muchas variaciones; ningún dibujo es igual a otro. Si bien su pulso es tembloroso, no traslada ese temblor a la hoja que se deja ver impecable en la instantaneidad de la imagen que la palabra no alcanza. Algo de lo íntimo y lo secreto se muestra y se oculta a la vez. Movimientos lentos y seguros, no hay sobrelíneas ni punteo, sólo líneas geométricas con formas antropomórficas, muchas en espejo, con precisión, colores vivos y a veces acompañados de textos.

Cristina pinta rodeada de otros que están en “otra”, puertas que se abren y se cierran, ruidos que no la sacan de su hoja. Desde hace varios años vive en una clínica psiquiátrica, con permisos de entrada y salida permanente, el encuadre institucional cumple una función de Ley que garantiza un orden a su alma perturbada.

\* Psicoanalista. Asociación Psicoanalítica de Córdoba

1. Yayoi Kusama encontró en la disciplina artística el modo de canalizar sus alucinaciones y obsesiones. Reside, hace más de treinta años, en un centro psiquiátrico que abandona cada día en un ómnibus decorado con lunares, su obsesión, de camino a su estudio de creación.

En su adolescencia se manifestaron los primeros episodios psicóticos, los cuales sumados al consumo de distintos tipos de drogas, la llevaron a situaciones de riesgo que la dejaban al borde de la muerte. Tras largas idas y vueltas, pasaban los años, la situación se hacía cada vez más compleja y su madre, ya grande, no podía con ella. Era común encontrársela en alguna esquina ofreciendo sus dibujos, que siempre llevaba en el bolsillo de su pantalón, las monedas eran para el faso, para el porro.

El dispositivo de su equipo tratante se iba modificando al compás de las necesidades de Cristina; allí se guardaban sus dibujos celosamente como expresiones de un sujeto con hilachas simbólicas. Resguardarla y resguardar sus dibujos: ¿Sería ésta una manera de preservar fragmentos "psi"? ¿Sería éste un modo de que no terminara ella arrojada a las pasiones de tinte tanático?

Ese posicionamiento posibilitó que la "aventura transferencial", expresión tomada de Guyonard, se jugara en movimientos que generaron efectos. El deseo de un equipo tratante en práctica riesgosa, requiere de la invención y puesta en acto de su manera de trabajar, de permanecer frente a los embates de amores que fluyen pasionalmente. Una demanda caprichosa a la que no hay que ceder, ir encontrando la distancia óptima para no quedar atrapado en ella; lo suficiente como para no quedar tan lejos en la supuesta neutralidad, que puede ser vivenciada como la repetición de lo caótico y mortificante en el psicótico. Ese espejo roto de un imaginario que no alcanzó su estatuto organizador.

La pasión por dibujar o dibujar apasionadamente, con otro que sancione el valor de lo propio en ella, que le diera un lugar como Sujeto. Un Otro que le otorgue el valor simbólico a sus dibujos.

Cristina continuó pintando en libretas que, en forma de libros, participaban en concursos de arte con un reconocimiento: "Premios para Cristina".



La salida a través de muestras abiertas a la comunidad y el encuentro con otros trascendían los muros, sancionaban sus dibujos. Sólo "alojada en el hospicio", en sentido de alojar aquello del otro que resulta ajeno, al decir de Derridá, el permanecer hospedada para dar asilo a sus extrañezas, haría llevaderas sus turbulencias internas y sus posibilidades de expresarse en el papel que las contiene, una manera de inscribir lo que no cesa de no inscribirse.

La institucionalización del alienado genera un estigma: pacientes con muchos años de "carrera en la enfermedad" (Goffman) sin que nadie los mire, ni los escuche; la monotonía, la estereotipia o la naturalización del sufrimiento psíquico, los borra como Sujetos.

Cristina con sus "dibujos", se salía de los moldes. Las puertas del hospicio se abrían para alojarla, para que sus dibujos se conozcan, se abrían para que un Sujeto aparezca.



Una muestra para Cristina. Una muestra de Cristina. Su obra trascendía las fronteras de la institución. Cristina en escena en un escenario diferente, otorgándosele un lugar de valor, se le facilitaban así los canales para que no quedara por fuera del sistema de relaciones, tentativas de anudamiento simbólico “ser mirada a través de su obra”, participando de exposiciones, abriéndose al mundo. Mostrando su propia belleza y su verdad se reinventa a sí misma permanentemente, una manera de encauzar el goce objetivándolo para no perder la cabeza.

Ser a través de la obra, renunciando parcialmente a la libertad irrestricta de su locura.

### Otros caminos

La urgencia, la tensión se diluyen frente al acto creativo. El pulso deja de ser tembloroso para pasar a la realización material, que transforma y convoca a un espectador, del que también se requiere se detenga un instante a mirar, a dejarse penetrar sensiblemente por esa estética. Experiencia de los sentidos que define y da vida al objeto y al sujeto en ese efímero momento entre un modo de ser “otro” del sujeto y un modo de aparecer “otro” del objeto; por lo tanto, a veces (sólo a veces), la obra de arte es portadora de proximidad...contemplar lleva implícito el interrogarse a través de la obra, mirarla de cerca, ponerle palabras, quizás las que Cristina nunca tuvo en su trama psíquica.

En palabras de la artista plástica Nadia Yoma: “A través de la contemplación, descubro al objeto y el objeto me descubre a mí. Más allá del significado que pueda darle yo al mismo, me conmueve el diálogo que puede surgir entre ellos, porque son varias las interpretaciones. Son como pequeñas metáforas visuales. Una vez que este diálogo se establece y surge el clima, nace la obra.”

Locura y pasión por pintar un modo de anudar los desenfrenos de la pulsión. La relación entre

el arte y la locura es tema de interés hace muchos años. Ya Freud en *La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis* nos dice que el delirio era una nueva forma de creación, una expresión de la rebelión del Ello contra el mundo externo. Lo horroroso del retorno de lo Real en el psicótico se atempera en una manifestación nueva –una otra realidad– que sea tolerable para un sujeto poblado de fantasmas siniestros. En dichos de Goya: “El sueño de la razón produce monstruos”.

La sin razón de la locura y sus núcleos de verdad en el delirio, en palabras de Artaud: “Soy un fanático no soy un loco” y continúa: “Cualquier fanatismo que no sea fanatismo de grupo es precisamente lo que la sociedad entiende como locura”.

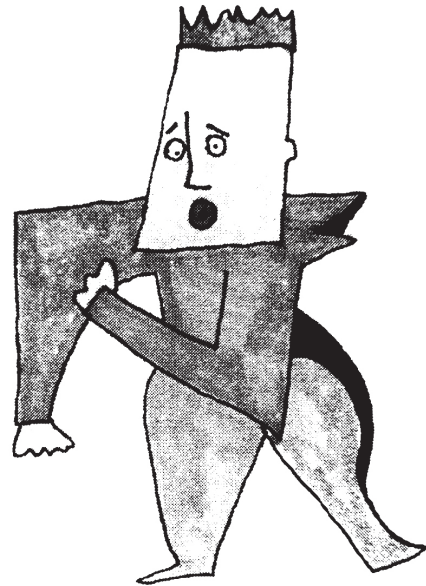
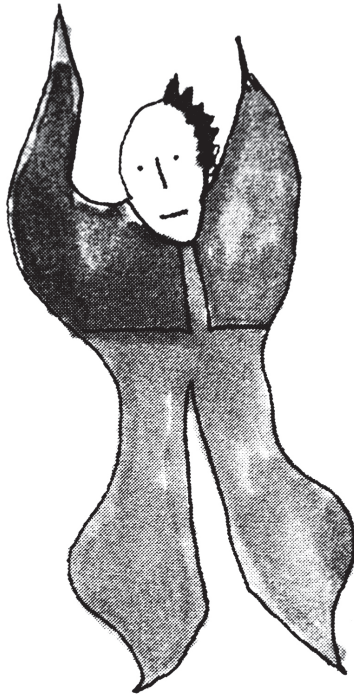
Las voces de la locura siguen en el imaginario social representando algo del orden de lo no representado –de lo indecible/ de lo no dicho– en una familia, como ecos de los “juegos de poder” (Foucault) que se juegan en los modos sociales de la postmodernidad. Cuánto de locura hay en la realidad actual y cuánto de locura hay desde el inicio del sujeto humano al nacer. Cuánto de loco en la repetición del circuito pulsional que acicatea siempre con lo mismo. Encontrar otras vías “colaterales” al decir de Freud.

Un modo de encauzar el goce. Otros modos de expresarse. De hacer historizando.

### Poiésis: entre la pasión y la locura

La producción plástica de algunos psicóticos internados en hospitales psiquiátricos, los llamados “maestros esquizofrénicos”, los gritos escénicos de Artaud, las iluminaciones surrealistas de Lautréamont son algunos referentes de la dramática relación entre arte y locura.

Quien haya caminado los hospicios sabe que es común encontrarse con paredes con grafitos atiborrados de dibujos que maravillan a quien se deja convocar por los sin sentidos pudiendo tolerar el no saber. Muestras de la expresión de la



lógica de lo vario, lo extraño. La locura se expresa pegada a la letra en un acto creativo, las pasiones llevan puesta la marca del sufrimiento.

Entonces pensar en la pasión como aquella que pulsa, desde los no representados, puros actos sin razón, crear una vía para hacerla entrar en el registro de lo simbólico frente al Real-Ello –y creativo– marca de lo diferente en el sujeto que le suena extraño y a la vez lo singulariza.

El Art Brut, así llamado por Dubuffet, Breton y otros quienes confrontaron el arte consagrado, indisolublemente ligado a la cultura elevada y a las obras apreciadas, fueran clásicas o modernas, con un arte realizado por autores espontáneos sin formación artística, alejados de ambientes sofisticados e intelectuales.

En el Art Brut se revalorizó el poder creador y renovador de lo salvaje, el viejo espíritu de un arte realizado como una fiesta placentera en la que todo el mundo participa y que sirve al espíritu de todos. Supieron ver en esos trabajos, más el

juego de la creación, que la formación e información artística. Dubuffet pensaba en “la operación artística pura, bruta, reinventada por el autor a partir de sus impulsos...los hechos creativos, tales como surgen en la mente permitiendo un encuentro directo con el fenómeno artístico.” (Pag. 54 Arte y Locura)

El arte de los psicóticos pareció llamar la atención de los surrealistas, siempre interesados en la problemática de la representación. Max Ernst se sumó en la indagación acerca de cómo las imágenes de la locura podían estar incluidas en los ensueños del artista. Otros autores influenciados por la escuela inglesa refieren que en el Art Brut se externalizarían disposiciones psicóticas potenciales en la infancia e inhibidas en la adultez.

La pasión por pintar, la locura que se sana pintando. Un modo de anudar algún simbólico que de sostén frente a lo disruptivo pulsional que como se sabe cursa mudo, emparentado con Tánnatos, bordea los agujeros de pasiones dantescas.

Melgar y López de Gomara (1988) al ocuparse de la actividad artística en las obras de colecciones de arte psicopatológico, sostienen que:

...existen formaciones de metáforas y a la construcción de códigos visuales como impresionables hechos artísticos que hacen de la obra comunicación de la locura, no sólo una proyección de la psicosis. También nos parece que la ruptura de la fusión confusionante entre el cuadro y la locura, y en su lugar la organización de un espacio de comunicación estética entre la materia plástica y la interioridad, es un hecho novedoso.

### Anudamiento posible

Cristina continúa pintando. Entra y sale del hospicio. Alojada, puede dar un cauce a los deseos deshilachados. La locura tiene “un lugar” donde ser depositada. La pasión por pintar se transforma en un objeto que en su nueva forma la transforma y va haciendo posible vivir su vida sin quedar arrojada a la vanidad caprichosa de las pasiones que la atormentan. Su obra le pertenece pero, a la vez, la trasciende.

En sus dibujos con textos, la palabra escrita intenta dar sustento a su gráfica, siempre inexacta, pero al menos, rodeos simbólicos que llevan impresa las marcas de “lo indescifrable”.

### Resumen

El trabajo describe, a través de la presentación de material clínico, el proceso de reinserción de una paciente severamente perturbada que habita en una institución psiquiátrica. El dispositivo

del equipo orienta sus intervenciones priorizando las expresiones artísticas de Cristina como vía de abordaje fundamental que produce afectos y efectos subjetivos, reordenando el mundo caótico de la paciente e contribuyendo a forjar un modo de saber hacer con la locura.

### Descriptorios

Arte. Psicosis. Dispositivo. Escritura. Instituciones psiquiátricas.

### Bibliografía

- Ávila Cristina. *La serpiente del caracol*.
- Accarini, Irene. *Arte y psicoanálisis. Los trastornos de la cultura*. Editorial de la Universidad Nacional 3 de Febrero. Asociación Interacción Arte y Psicoanálisis.
- Amitin, D. Dreidemie, V. Juarroz, R. Karohty, R. Kovadloff, S. Rodriguez Ponte, R. Squirru, R. Terzian, A. Vegh, I. Dirigida: Roberto Harari. (1991) *La creación del arte. Incidencias Freudianas*. Bs. As., Ed. Nueva Visión.
- Derrida, Jacques en Borradori G. (2004). *La filosofía en una época de terror: Diálogos con J. Habermas y J. Derrida*. Buenos Aires. Editorial Taurus.
- Freud, S. Obras Completas. Tomo XIX. *La pérdida de la realidad en la neurosis y en la psicosis*. Amorrortu.
- Tomo XIX. *Neurosis y psicosis*. Amorrortu.
- Foucault, Michel. (2010) *Historia de la locura en la época clásica*, II. Breviarios. Spanish Edition. Spanish Paperback.
- Goffman Erving. *Estigma. La identidad deteriorada*. Amorrortu.
- Guyomard Patrick. (2011) *Lacan y la contratransferencia*. Presses Universitaires de France, Paris. Universidad de Diderot.
- Melgar Cristina y López de Gomara. *Arte y locura*.
- Mc. Dougall, Joyce y otros. *El artista y el psicoanalista*. Editorial Nueva Visión.
- Yayoi Kusama. *Locura creativa*. Entrevista en la revista de los optimistas comprometidos. Global Magazine N° 11.
- Lema, Vicente. *Conversaciones con Enrique Pichon Riviere. Sobre el arte y la locura*. Ediciones cinco.



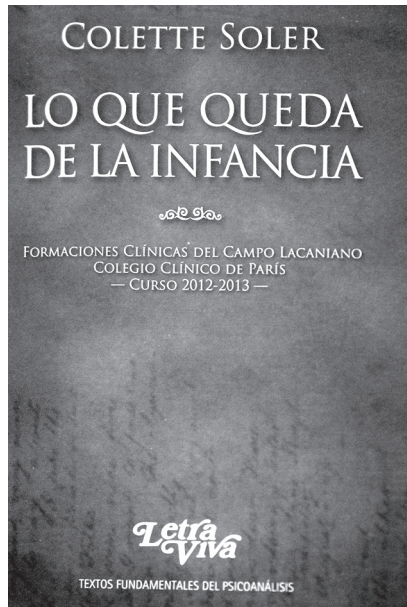


**Leyendo**



# Lo que queda de la infancia, Colette Soler

por **Monica Santolalla**



Lo que queda de la infancia. Colette Soler. Editorial Letra Viva. 2014

*LO QUE QUEDA DE la Infancia*, recoge un curso que Colette Soler dictara en el período 2012-2013 en el Colegio Clínico de París, en el marco de las Formaciones Clínicas del Campo Lacaniano.

Pablo Peusner, psicoanalista argentino, conocedor de la obra de Soler, se encargó de la traducción y el cuidado editorial. En los talleres de la editorial Letra Viva, el libro instituyó su presencia. Maurice Blanchot decía que el libro envuelve y desenvuelve el tiempo y conserva ese desenvolverse como la continuidad de una presencia, donde se actualizan presente, pasado y futuro.

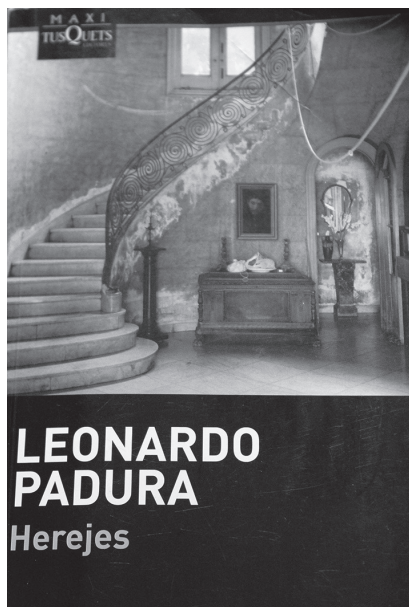
Desde la primera página del libro de Colette Soler se desenvuelve “el niño en el adulto”, para comenzar a bordear con fuerte posicionamiento (al mejor estilo de la autora) que “la infancia determina no solamente la sexualidad por venir, sino el destino del sujeto”.

En este movimiento, Soler no deja de lado una descripción de la situación actual de la familia y las contradicciones que jaquean esos lazos. La psiquiatrización de la infancia, el “factor nativo” donde retoma el clásico factor constitucional de Freud para vincularlo con la ética en la clínica, el reloj social en nuestra cultura, la renuncia a mantener el Edipo en cartel, son temáticas que en el libro se desenvuelven mientras se bordea lo que queda de la infancia.

Aquella apelación de Lacan a los analistas de unir a su horizonte la subjetividad de su época encuentra su realización en estas páginas.

# Herejes, Leonardo Padura

por Eduardo Kopelman



Herejes. Leonardo Padura.  
Maxi TusQuest Editores. 2014.

EN LA HABANA, en una lápida del cementerio judío askenazi, el epitafio dice:

“JOSEPH KAMINSKY. Cracovia 1898  
La Habana 1965.

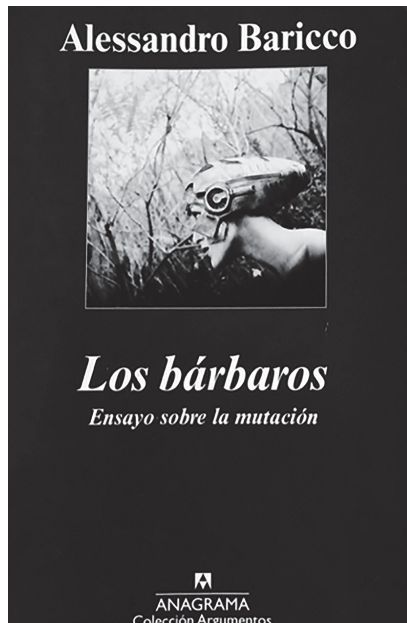
Creyó en el sagrado, violó la ley, murió sin sentir  
remordimientos.”

Una historia que atraviesa la Cracovia de 1648, la Ámsterdam de 1645, La Habana de 1939 y también la de 2007, en una secuencia que gira en torno a un lienzo pintado nada menos que por Rembrandt van Rijn y que da lugar a una saga en la que la herejía es una constante, herejía de quienes pueden o necesitan desafiar los dogmas de cada época, y de las consecuencias creativas de estas rupturas.

Los pogroms de la Europa del este, el Holocausto, el fanatismo religioso y el Jerem de Spinoza, la corrupción pre y pos revolución cubana, emos, góticos y frikis se articulan de modo tal que la lectura no experimenta los sobresaltos que tal enumeración sugiere, sino una trama que, atrapando al modo de las novelas policiales de Padura, excede largamente este género para proponer una visión crítica del hereje, como un sujeto imprescindible de la historia.

# Los barbaros, Alessandro Baricco

por Mariano Horenstein



Baricco, Alessandro, Los barbaros. Ensayo sobre la mutación, Anagrama, Barcelona, 2012.

## La mutación inevitable.

Al viejo modo, como antes se escribían novelas por entregas, Alessandro Baricco pergeñó un ensayo por entregas, *Los bárbaros*.

Lo que este libro intenta aprehender es algo virtualmente imposible de aprehender: la historia en tiempo presente. Baricco se convierte en etnógrafo contemporáneo, se extraña de su propia tribu –urbana, occidental– para describir una nueva especie en formación, mutante. No sólo la describe, también aísla sus notas esenciales y cavila sobre las razones de su existencia.

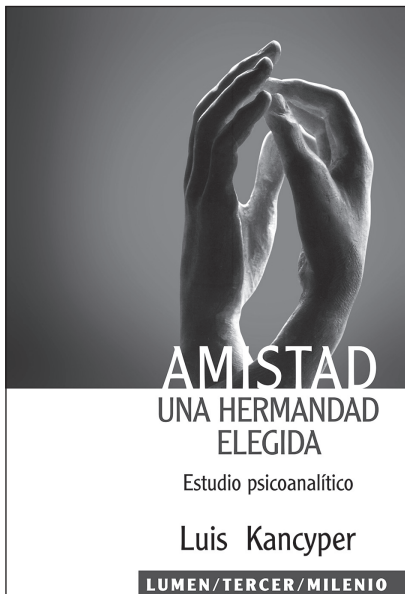
La categoría de los bárbaros no se solapa con la de los jóvenes, pero en ningún otro lugar podríamos identificar mejor sus características. Ellos son la nueva especie, mutante, que ha desarrollado branquias detrás de las orejas y puede así respirar donde los otros, quienes no han evolucionado, mueren.

La mutación es, por lo pronto, inevitable. Y quizás también sea deseable. Donde otros ven, por ejemplo, las miradas atontadas de los jóvenes, su desidia extrema, su renuncia al esfuerzo o rechazo de la profundidad, Baricco avisa las nuevas habilidades ocultas en quienes habrán de llevar nuestra especie más lejos.



# Amistad, una hermandad elegida. Estudio psicoanalítico, Luis Kancyper

por Luis Kancyper



Amistad una hermandad elegida. Estudio Psicoanalítico.

Lumen/Tercer/ Milenio. 2015

Luis Kancyper

CON ESTA OBRA, Kancyper aborda un tema novedoso que invita a la reflexión y el estudio: la amistad y su poder estructurante en todas las etapas de la vida.

La amistad es una relación de hermandad elegida, no impuesta por lazos consanguíneos, institucionales, históricos y en la que no hay ni un dominador ni un dominado. Se halla comandada fundamentalmente por los efectos suscitados por un afecto: el de la admiración recíproca entre dos libertades exentas de soberbia.

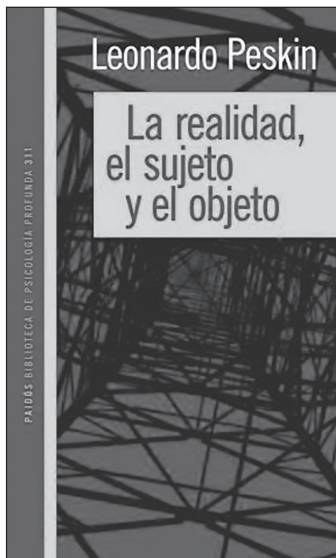
Es en la amistad donde se desactivan, en gran medida, las relaciones de poder, que impiden su surgimiento y preservación.

Pregunta Nietzsche: ¿Eres un esclavo? Entonces no puedes ser amigo. ¿Eres un tirano? Entonces no puedes tener amigos. En la misma línea afirma S. Weil "Cuando alguien desea subordinar a un ser humano o subordinarse a él, no hay traza de amistad."

No hay amistad sino cuando se respeta el derecho a la recíproca autonomía de lo distinto en uno mismo y en el otro, y cuando esa distancia "entre" los sujetos se admite y conserva.

# La realidad, el sujeto y el objeto, Leonardo Peskin

por **Leonardo Peskin**



*La realidad, el sujeto y el objeto.*  
Paidós. 2015  
Leonardo Peskin

TOMANDO EL EJE del “sujeto del inconsciente” que ya había sido exhaustivamente desarrollado en el libro anterior *Los orígenes del sujeto y su lugar en la clínica psicoanalítica*, Leonardo Peskin, aborda el concepto de la realidad para el psicoanálisis.

Parte de la premisa que cualquier exploración de una producción humana, dentro y fuera del psicoanálisis, comienza a partir de la observación y la consideración de la realidad. Toda incidencia de lo Real sobre la percepción motiva la operatoria simbólico-imaginaria configurando la realidad, la que da cuenta de la posición del sujeto.

La realidad es tomada como objeto de estudio específico y se propone la existencia de múltiples realidades aun en un mismo sujeto, tanto en diferentes momentos de la vida como en los roles que va asumiendo. Esta multiplicidad muestra puntos que permanecen, mostrando la insistencia de la repetición, y otros que cambian, lo que da esperanzas al psicoanálisis para un cambio psíquico.



## Reglamento de publicaciones

Si bien *Docta* es fundamentalmente el medio de expresión de las ideas de los integrantes de la Asociación Psicoanalítica de Córdoba, podrán publicarse trabajos de analistas pertenecientes a otras instituciones de IPA y de fuera de IPA, en una proporción a determinar para cada número por el Comité Editor.

Los trabajos a publicar serán preferiblemente inéditos y redactados en castellano. A juicio del Comité Editor podrán editarse trabajos publicados previamente pero considerados de especial interés, o presentados en congresos, mesas redondas, etc., citando lugar y fecha donde fueron expuestos originariamente.

En caso de incluirse trabajos con viñetas clínicas, el autor tomará medidas para preservar absolutamente la identidad de los pacientes, siendo exclusiva responsabilidad del autor el cumplimiento de los procedimientos para lograr tal finalidad o bien obtener su consentimiento.

Las opiniones de los autores de los trabajos o de las personas entrevistadas son de su exclusiva responsabilidad. Su publicación no implica de modo alguno que el Comité Editor, o el Comité de Lectura compartan los conceptos vertidos.

Los trabajos se presentaran en archivos Word. La extensión de las presentaciones no deberá exceder las 15 páginas, incluyendo bibliografía, en formato A4, fuente Times New Roman tamaño 12 con interlineado a doble espacio.

En la primera página se incluirá el título del mismo, en castellano e inglés y los nombres del autor o los autores. En página aparte, junto al título del trabajo, se adjuntará una breve descripción curricular del/ los autor/ es y datos de contacto (teléfono, dirección electrónica).

El texto deberá ser acompañado de un resumen que contenga las principales ideas del trabajo, redactado en tercera persona y de aproximadamente 150 palabras.

Se incluirán de tres a cinco descriptores. Los descriptores deberán ser tomados del Tesouro de Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica Argentina. Ver Tesouro en el Sitio de la Biblioteca Virtual de Psicoanálisis de Latinoamérica: <http://www.bivipsil.org>, sección "Tesouro" y luego "Listado alfabético simple". O puede

directamente ver y/o bajar el listado alfabético en <http://www.bivipsil.org/bvs/documentos/tesouro.pdf>.

Se incluirán todos los datos de referencia de las publicaciones citadas, poniéndose especial cuidado de aclarar cuando se trata de citas de otros autores, y en que las mismas sean fieles al texto original.

La bibliografía y las citas bibliográficas se ajustarán a las normas internacionales de la *American Psychological Association*. Podrá encontrar un instructivo en el Portal de la Biblioteca Virtual de Psicoanálisis de Latinoamérica en <http://www.bivipsil.org> en la sección "Guías para el usuario" "Normas para citar bibliografía". O puede directamente ver y/o bajarlo en [http://www.bivipsil.org/bvs/documentos/instructivo\\_citas.pdf](http://www.bivipsil.org/bvs/documentos/instructivo_citas.pdf).

Con respecto a las notas, deberán colocarse al pie de página, como Referencia con número corrido en superíndice, utilizando la función "insertar nota al pie" de Word.

Las citas textuales deberán consignarse entre comillas en el cuerpo del texto, solamente en el caso de que su extensión no exceda los 4 renglones. En el caso de que sean más largas deberán agregarse aparte, sin comillas, con espaciado interlineal sencillo, con fuente de cuerpo 10, y con mayor margen a ambos lados.

Los trabajos serán enviados en archivo adjunto, a la dirección de correo electrónico de la Asociación Psicoanalítica de Córdoba: [apc@apcweb.com.ar](mailto:apc@apcweb.com.ar).

Los trabajos presentados serán objeto de una evaluación independiente, con características de "doble ciego", por al menos dos integrantes del Comité de Lectura de Docta, quienes podrán hacer recomendaciones tendientes a su eventual publicación. La evaluación se hará con criterios parametrizados y su eventual aceptación, rechazo o solicitud de cambios o ampliaciones constituyen la tarea del Comité de Lectura de Docta, quien remitirá sus sugerencias al Comité Editor.

El Comité Editor decidirá, en función de la evaluación del Comité de Lectura y la pertinencia del trabajo, la oportunidad de su eventual publicación, el número de la revista en que se hará la misma y la sección en que finalmente será incluido. •



## F(r)icciones

*Sobre la interpretación en pacientes con patologías narcisistas borderline. Errores y aciertos del analista,* por **Jorge Luis Maldonado**

*Memorias del psicoanálisis. Construcción y deconstrucción narrativa del sujeto del inconsciente,* por **Néstor Braunstein**

*Uno en el devenir proximo y extranjero,* por **Adela Costas**

*Narcisismo y escisión del superyo,* por **Héctor Cothros**

*Narcisismos terminables e interminables,* por **Clara Nemas**

*Narciso y Good-mundo,* por **Emilio Roca**

*Vicisitudes del narcisismo en los niños de hoy,* por **Beatriz Janin**

*Traumatismo primario, clivaje y lazos primarios no simbólicos,* por **René Rousillon**

## Palabras cruzadas

*Epistolario:* **Leonardo Peskin y Ricardo Bernardi**

## Dossier: Sobre el Silencio

*Al silencio del pentagrama,* por **Arnoldo Liberman**

*Los silencios del sonido, (o, porque el arte es enemigo de la comunicación),* por **Eduardo Grüner**

*Hablar del silencio, una paradoja,* por **Eugenia Almeida**

*Sigilo,* por **Rodrigo Fierro**

*El silencio no existe,* por **Ernesto Ballesteros**

*Peter Handke y Wim Wenders. El lento regreso del sujeto escindido,* por **Adolfo Vasquez Rocca**

*Escenas del silencio,* por **Oscar Edelstein**

*Las sirenas no cantaron,* por **Mariana Dicker**

*Entrevista al cineasta Alain Tanner,* por **Paulina Tercero**

*El odio a la música, o el asesinato de la desnudez sonora,* por **Anne Chevassus**

## Contextos

*Niños con dificultades de atención en la escuela. Desafío para psicoanalistas,* por **Mónica Santolalla**

## Con memoria y con deseo

*Un modelo para pensar la angustia en las estructuras no neuróticas,* por **Beatriz Gallo, Carola Kuschnir, Jorge Obeide, Claudio Perusia.**

## Escorando

*Escucha....Dos puntos.Dolor y muerte,* por **Milena Vigil**

*Pasión de acompañante,* por **Pablo Dragotto**

*Polifonía de las pasiones. Pasión por pintar,* por **Patricia de Cara**

## Leyendo

*Lo que queda de la infancia,* Colette Soler, por **Monica Santolalla**

*Herejes,* Leonardo Padura, por **Eduardo Kopelman**

*Los barbaros,* Alessandro Baricco, por **Mariano Horenstein**

*Amistad, una hermandad elegida. Estudio psicoanalítico,* Luis Kancyper, por **Luis Kancyper**

*La realidad, el sujeto y el objeto,* Leonardo Peskin, por **Leonardo Peskin**

