

# FICIONARIO DE PSICOANÁLISIS

NÉSTOR A. BRAUNSTEIN



psicología  
y  
psicoanálisis

DIRIGIDA POR  
OCTAVIO CHAMIZO

[www.neuropsicologia.net](http://www.neuropsicologia.net) tk

*Esta página dejada en blanco al propósito.*

# FICCIONARIO DE PSICOANÁLISIS

*por*  
NÉSTOR A. BRAUNSTEIN



---

**siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.**

CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310, MÉXICO, D.F.

---

**siglo xxi editores argentina, s.a.**

LAVALLE 1634, 11 A, C1048AAN, BUENOS AIRES, ARGENTINA

---

portada de maría luisa martínez passarge

primera edición, 2001

© siglo xxi editores, s. a. de c. v.

isbn 968-23-2349-5

derechos reservados conforme a la ley

impreso y hecho en méxico / printed and made in mexico

# ÍNDICE

1. UN RECUERDO INFANTIL DE JULIO CORTÁZAR	1
2. ¿CONOCE USTED A HENRY BOULARD? BIBLIOFILIA Y BIBLIOMANÍA	7
3. EL REY FALTA A LA CITA	12
4. FICCIONARIOS	17
Preludio, 17; Ficciones, 19; Verdad, 21; Sinceridad, 23; Prudencia, 25; Intención, 27; Mentira, 28; Engaño, 30; Performativos, 32; Credulidad, 34; Fe (buena y mala), 36; Avión, 38; Confianza, 40; Interpretación, 42; Psicoanalista, 45; Poesía, 47; Anagnórisis, 49; Otro, 51; Valéry, 53; Preposiciones, 55; Lectores, 56; Milenio, 58; Anodino, 60; Vacío, 62; Trivial, 64; Carencia, 66; Tamara, 68; Inexpresable, 70; Represión, 72; Ignorancia, 74; Poder, 76; Wittgenstein, 77; Leyenda, 79; Insoportable, 81; Traducción, 84; Borges, 86; Menard, 88; Intraducible, 92; Benjamin, 94; Entendedor, 96; Versiones, 98; Jerónimo, 101; Biblia, 102; Lutero, 105; Idioma, 107; Hölderlin, 110; Delirio, 112; Palabra, 115; Ejemplo, 118; Lengua, 121; Original, 123; Libros, 125; Subversión, 126; Universo, 128; Escrituras, 130; Retórica, 132; Hermenéutica, 133; Interpretar, 135; Transposición, 137; Arte, 139; Ortega y Gasset, 140; Flac, 146; André, 148; Posfacio, 150; “Extranjeado”, 152; Autobiografía, 154; Creación, 156; A-dicción, 158; Descubrimiento, 160; Literética, 162; Hablar, 163	
5. EL AMOR EN <i>LA LLAMA DOBLE</i> DE OCTAVIO PAZ Y EN LOS <i>CAHIERS</i> DE PAUL VALÉRY	166
6. EROS-IÓN (DISOLUCIÓN, DESILUSIÓN Y DESOLACIÓN EN LA PINTURA DE LEONARDO CREMONINI)	197
7. <i>EL LIBRO DE CABECERA</i> ( <i>THE PILLOW BOOK</i> ), PETER GREENAWAY Y EL PSICOANÁLISIS	216

8. FREUD Y CHILLIDA O CÓMO FILOSOFAR CON UN MARTILLO	230
9. AMBRA POLIDORI: FOTOGRAFÍA, FILOSOFÍA Y POLÍTICA	251
10. LA TOSCA: EL DESEO DE SCARPIA	260
ÍNDICE ONOMÁSTICO	269

## OBERTURA DE ESTA SUITE

La palabra “suite”, hasta donde sé, no existe en español, aunque ningún melómano, cualquiera sea su procedencia o su idioma, la desconoce. Podría haber escrito “Obertura de esta recopilación”, cosa que hubiese sido más exacta, pero me podrían abrir un proceso por plagio. La palabra “obertura” pertenece al vocabulario de la música y las “suites” armonizan bien con las oberturas. Como la palabra no aparece en los diccionarios del castellano tenemos que ir al benemérito Robert, el francés, donde encontramos la definición precisa: “Composición musical formada por varias piezas de una misma tonalidad.” Así es como quisiera que fuese leído este libro, pensando en que la unidad está dada por la tonalidad aunque las piezas son, en sí, muy distintas.

El iniciador del género llamado “suite” fue un músico hoy poco escuchado que se llamaba Johann Jakob Froberger. Para los amantes de la música, sin duda, el calificativo de suite (quitamos las comillas, pero no la “e” final que hace castiza a la palabra) va indudablemente unido al nombre inmarcesible de Johann Sebastian Bach. Para sus suites orquestales Bach usó el nombre de “oberturas” aunque esa palabra correspondía únicamente a la primera de las partes de cada una que luego era continuada por una secuencia (suite) de danzas. En la tradición de Froberger y del Cantor una suite normal incluía una alemanda (germánica), una *courante* (francesa), una sarabanda (española) y una giga (inglesa). Yo creo que hubiese sido de elemental justicia agregar una pasacalle (*passacaglia*) italiana para completar el panorama musical del occidente europeo. La heterogeneidad de las danzas –como la heterogeneidad de las tradiciones, de las lenguas, de las filosofías en esta, mi suite de artículos– campea o quiere campear



por sus páginas. La homogeneidad se halla en la tonalidad, esa que deriva del psicoanálisis y, concretamente, del que acoje todas esas confluencias, el psicoanálisis de Lacan, al que uno llega *por el camino de Freud*.

El lector que hojea este libro puede verse abrumado por la posible dispersión de los temas que se abordan. Por eso quiero explicarle desde ahora la metodología de este género híbrido, mitad periodismo, mitad literatura, mitad ensayo psicoanalítico, que he dado en llamar *ficcionario*, copiando sin darme cuenta a quienes hicieron una recopilación de textos borgesianos. La idea es sencilla: escribir textos breves para un periódico mexicano (*Excelsior*), cada uno de ellos independiente, pero eslabonados en lo manifiesto porque cada uno termina con una palabra que sirve como título del ficcionario siguiente. De modo que he escrito los artículos con la idea de que cada uno de ellos era un capítulo de un libro que los recogería y los empalmaría como a las variadas danzas que integran una suite. Así van deslizándose temas diferentes, algunos de la filosofía moral (la verdad, la mentira, la sinceridad), otros de la teoría del lenguaje (la poética, los performativos, Wittgenstein), otros más sobre la literatura, sobre la teoría y la experiencia de la traducción y los comentarios a una traducción de una novela que perpetramos con Tamara Francés y que editó Siglo XXI (*Flac*, de Serge André). Así, el ficcionario o suite de artículos psicoanalíticos es el testimonio de un itinerario que deja sus marcas en un diario pero que tiene destino de libro y, puesto que son ficciones, destino de novela, a la que agregaría sin pudor el adjetivo de autobiográfica.

Mas no es esto todo. La calidez de unas amistades me llevaron a discutir la pintura de Cremonini con Leonardo (Cremonini), la película de Greenaway con su director, la fotografía de Polidori con Ambra. Me pareció que todas esas reflexiones y encuentros dispares se integraban en la unidad de los ficcionarios y que otros textos que había

cometido, acometido, en el pasado formaban parte de esa autobiografía. Hacia 1984 había ya ingresado en ese riesgoso género que es el periodismo cultural, mucho más resbaladizo cuando se lo quiere abordar desde el lado del psicoanálisis. Mi técnica de aquel entonces, en *Uno más uno*, era otra. Tomaba cada artículo como si fuese una sesión de psicoanálisis que terminaba cuando uno, el Otro, decía “*Dejamos aca*”. De ahí salieron reflexiones sobre el teatro (*El vestidor*), sobre la ópera (*Tosca*) y sobre los libros como objetos (*Henry Boulard*). Para esta suite los he vuelto a escribir, desarrollándolos más allá de la sofocación que siempre me produce el espacio restringido de la columna del periódico. Pude sentir el placer de extender mis ideas más allá de los rígidos renglones, escrupulosamente contados, que me impone el jefe de la sección editorial.

No soy crítico literario aunque puede que un poco llegue a tener algún día de escritor. En verdad, no me animo a hablar de poesía, pero me intrigó que uno de los temas esenciales sobre los cuales los poetas han pensado –y no sólo escrito sus versos– sea el del amor. Cuando leí lo que ellos publicaron, Lucrecio, Nietzsche, Paul Valéry y Octavio Paz, se me ocurrió que yo, que paso tantas horas de mis días trabajando en un laboratorio del amor que se llama gabinete psicoanalítico, podía adjuntar mis reflexiones a las de ellos y mostrar lo poco que todos sabemos del asunto. Así nació el texto sobre el amor que algunos encuentran demasiado crítico para con el mayor poeta mexicano del siglo pasado. Me consuelo pensando en que no es a su poesía a la que pongo objeciones.

Algunos amigos de España no acaban de resolverse a editar el libro que han armado sobre la escultura genial de Eduardo Chillida. Chillida fue amigo y recibió los comentarios de Martin Heidegger. El tema del espacio como categoría filosófica y del espacio como producción espiritual en el campo de las artes los unía. Creí que Freud no debía estar ausente de ese diálogo y por eso convoqué a su fan-

tasma para que dijera lo que él podía aportar, una reflexión sobre el espacio como experiencia corporal y erótica. En este libro está el resultado, una parsimoniosa serie de ficcionarios, otro movimiento de la suite.

Y, finalmente, el principio, la reflexión sobre la memoria, a partir de un recuerdo infantil de Julio Cortázar. ¿Hay verdaderamente recuerdos infantiles o, como decía Freud, uno no tiene recuerdos *de* la infancia, sino recuerdos *sobre* la infancia? En otras palabras, que armamos retroactivamente una mezcla de cosas vistas y oídas, ensambladas con el pegamento de la fantasía para encontrar en el pasado las justificaciones de nuestro presente y creer que son vaticinios del porvenir. Esa especulación sobre la memoria me llevó a otra serie de ficcionarios en donde el testimonio de los escritores, empezando por el de Goethe en *Poesía y verdad*, analizado por Freud, me resulta esencial. Los recuerdos son escrituras interiores, jeroglíficos más o menos descifrables que conservan las claves de nuestra subjetividad aunque su sentido nunca es transparente.

Algunos, los más, quizás todos los poetas y novelistas los usan como materia prima de una nueva escritura en la que nunca pueden desbrozarse con claridad los campos de la verdad histórica y de la ficción. El analizante ante su psicoanalista, alejado de toda imagen especular de sí mismo, hablando en dirección a unos muebles que ve desde su diván, escribe como en una página en blanco esa memoria y los efectos de esa memoria. Me fascina llegar a entender algo de ese proceso de escritura y de su relación con la creación poética. Por eso esta serie de ficcionarios se continúa con otra en la que parsimoniosamente iré desplegando testimonios de escritores y con los que intento cavar surcos psicoanalíticos que me permitan aprender de ellos. ¿De los escritores, de sus recuerdos, quién podría distinguir? ¿No somos acaso, esencialmente, memoria encarnada? Dada la articulación de la última palabra con el título del siguiente, el ficcionario es inacabable. A partir de algún momento

impredicible (y por el que no tengo ningún apuro) comenzarán a ser póstumos. Por de pronto, el segundo *Ficcionario de psicoanálisis* ve crecer el número de sus páginas mientras éstas primeras salen a la luz liadas en un volumen.

¿Qué es, en síntesis, un *ficcionario*? Es un sustantivo colectivo, nos hubieran enseñado en la escuela, como “cardumen” o “gavilla” Es una colección de reflexiones acerca de las palabras pero no de las palabras vistas de frente, sino tomadas por su revés, vistas de un modo sesgado, allí donde ellas pierden su cara y se descaran. Ficciones, sí, pero organizadas por una mirada que procede de la experiencia del diván y del sillón, del dispositivo inventado por Freud para hacer surgir una verdad que, según el decir de Lacan, tiene estructura de ficción.

Sobra decir que nada de lo que se leerá sale de mí. Cada palabra y cada idea viene del Otro, un Otro que tiene innumerables y queridos rostros, huellas de diálogos que nunca acabarán, trazas y trozos de caricias, desacuerdos y sonrisas, accidentes de la vida que nos llevan por ríos imprevisibles para acabar en un mar que recoge, en mi caso, pero creo que es el de todos, “muertes y resurrecciones, emigración y arraigo”.

NÉSTOR A. BRAUNSTEIN  
primavera de 2001

*Esta página dejada en blanco al propósito.*

## 1. UN RECUERDO INFANTIL DE JULIO CORTÁZAR

Alguna vez Julio Cortázar contó su primer recuerdo, ese hueso de la memoria que permite iniciar el relato de la propia vida en primera persona, esa inscripción de un momento que no ha sido contado por otro, ese micelio del yo del que brota el hongo de la historia individual. Nunca podrá resolverse si el recuerdo corresponde con la verdad “objetiva” de lo que pasó o si es un mito personal. Sea como fuere, memoria o mito, es seductora la hipótesis de que ese primer recuerdo lleva en sí los gérmenes de la vida que vendrá después, que es un acontecimiento en el que se podrá leer retroactivamente, a partir de lo que el sujeto llegará a ser, el sello del destino.

¿Cómo ubicar el primer recuerdo en el tiempo y en el espacio si, precisamente, ese recuerdo es anterior a toda otra significación? Parece imposible, a menos que se lo “enganche” recurriendo a recuerdos ulteriores. “Por algo que me pasó allí mismo y a los tantos años, eso tiene que haber pasado antes, cuando...” “Sucedió en casa de mi abuelo...” implica que después, necesariamente después, se supo que ese lugar era la casa del abuelo. Lo más frecuente es que suceda como en el recuerdo de Cortázar, que sea el otro, en este caso la madre, quien aporta los datos inequívocos de tiempo y espacio; es ella la que fija: Barcelona, 1917, años de la primera guerra mundial. Palabra materna, geografía e historia se suman, dibujan una encrucijada y en ella empieza el camino de un yo.

Cortázar asesta de inmediato una frase estremecedora: “La memoria empieza desde el terror.” Veamos bien: él no dice “mi” memoria, dice “la” memoria, y con ello parece enunciar una ley general que trasciende al saber psicológico, y puede que también al psicoanalítico. ¿Será el caso de

todos? ¿Será siempre de la angustia del abandono, de la ignorancia o de la terrible duda sobre el retorno del otro, de donde surge, rasgando la lisa superficie de la nada, una grieta que se llenará con recuerdos? ¿Se tratará del terror de lo desconocido, de la derelicción, del desamparo del niño ante lo innombrable? La generalización de la frase de Cortázar puede parecer excesiva. Sería fácil objetar que la mayoría no puede ni siquiera ubicar un primer recuerdo y que hay muchos otros cuya memoria inicial no es la de algo terrorífico ni tiene esa cualidad de pesadilla que deja ver el escritor argentino. Mas esta objeción podría darnos resultados falaces. En 1898, Freud habló del carácter encubridor de muchos recuerdos infantiles que se presentan como un telón de impresiones hipernítidas que, cuando son analizadas, resultan no ser recuerdos sino fantasías obturadoras, tranquilizadoras, amortiguadoras del traumatismo de ese primer encuentro con el espanto. Podría suceder que el relato espeluznante que Cortázar se prepara a hacernos del primer recuerdo fuese el manantial de la memoria de todos los humanos, y que cada uno haya pasado por una experiencia semejante, verdadero trauma del nacimiento, que pocos de nosotros nos atreveríamos –y no por cobardía o por falta de decisión– a evocar. Hemos de escucharlo antes de adherir a su fórmula: la memoria, toda memoria, viene del terror.

El escenario: “Me hacían dormir solo en una habitación con un ventanal desmesurado a los pies de la cama... de la nada... emerge un despertar al alba, veo la ventana gris como una presencia desoladora, un tema de llanto... rectángulo grisáceo de la nada para unos ojos que se abrían al vacío, que resbalaban infinitamente en una visión sin asidero, un niño de espaldas frente al cielo desnudo.”

El Otro ha tomado sus disposiciones y el cuerpo del niño sólo puede someterse, pasivamente, a una violencia incomprensible; no hay razones, simplemente, “me hacían dormir solo”. El ventanal ¿cómo podría no ser desmesurado, si no hay medida común entre el cuerpo del niño y la

casa de los adultos? De ese ventanal procede una luz que atraviesa ojos abiertos al vacío, vacío hacia afuera que se continúa en un vacío hacia adentro, ventanal del cuarto y ventana de los ojos, vacío contra vacío, niño arrojado de espaldas ante la inmensidad de un cielo sin ropajes, sin bordes, infinito y desnudo. No hay reparos a los cuales aferrarse; la visión resbala en un mundo de objetos indiferenciados, en un puro real siniestro e innombrable, “en una lactancia entre gatos y juguetes que sólo los demás podrían recordar”, es decir, en un escenario arreglado por otros donde hay cosas que se ofrecen con sus nombres para que allí se enganche un futuro sujeto. “Yo”, que todavía no existo, no podría acordarme; “sólo los demás”. El ser del niño está sumergido en lo real. Él no mira; es mirado por el ojo ciclópeo de la inmensa ventana capaz de hacerle sentir su abandono, la precariedad de su vida, la condición mortal de su infinita pequeñez frente al cielo desolador.

En ese paisaje desierto donde nada significa para nadie, en ese fantasmático escenario de presagios, sucede algo que, de todos modos, estaba preparado, algo que no podía dejar de suceder y que es, sin embargo, insospechado e inesperado: el estallido del vértigo.

Sigamos el relato pues cada matiz, cada giro del lenguaje, revela la autenticidad de la experiencia, y veamos cómo se van disponiendo sus elementos. Cortázar no ha dicho todavía –y con razón– que ese paisaje de niño, cuarto, ventanal y cielo, estuviese en el silencio. Allí, ni silencio había. “Y entonces cantó un gallo, si hay recuerdo es por eso, pero no había noción de gallo, no había nomenclatura tranquilizante, cómo saber que eso era un gallo, ese horrendo trizarse del silencio en mil pedazos, ese desgarramiento del espacio que precipitaba sobre mí sus vidrios rechinantes, su primer y más terrible roc.”

El espanto en la trivialidad. Hemos estado tantas veces solos en una habitación, nos hemos despertado, hemos visto la luz temprana entrando por la ventana, hemos oído el



canto de los gallos, hemos comprendido –más pronto o más tarde– que así comenzaba un día más de nuestras vidas, que puede resultarnos asombroso tanto que Cortázar refiera este episodio mostrando su carácter terrorífico como el que, queriéndolo o no, pretenda él –o nosotros pretendamos– elevarlo a paradigma del comienzo de la memoria.

¿Por qué tendría uno que sufrir al despertar en la mañana, ver la luz y oír al gallo? La angustia, nos dice el escritor, proviene de un vacío: “no había nomenclatura tranquilizante”. El acontecimiento, banal en sí, es siniestro por la falta de amortiguación, por la ausencia del colchón protector de la palabra. Ausente la palabra, lo real es pavoroso.

Despertar en la mañana, despertar a la vida, despertar al recuerdo y a la historia. Evocar, como Proust, ese despertar inaugural y, en su caso, terrorífico, es lo que hace Cortázar, y acaba por designarlo como comienzo del acopio de sus recuerdos. Es el despertar de la nada para entrar en la vida, el momento en que el niño, saliendo de una lactancia que pertenece al Otro antes que a él, oye el canto del gallo y queda anonadado por esa intrusión de lo desconocido, de un grito que procede de la naturaleza y que lleva a sentir la falta de defensas ante lo innominado.

No pudiendo saber que eso era un gallo, vivía el espanto de “ese horrendo trizarse del silencio en mil pedazos...”. El silencio no precedía, el silencio era la consecuencia del chillido del gallo, había sido creado por la estridencia del cacareo. Del mismo modo que un cristal perfecto que nos envolviese y del que no tendríamos la noción hasta que una piedra cayendo sobre él lo fragmentase y fuésemos heridos por sus esquirlas. Así, después de roto, surge el silencio como dimensión y como envoltura de la existencia.

El canto del gallo no es terrorífico. Sí lo es el desconocimiento, la falta de una palabra salvadora para esa experiencia. Sí lo es la lluvia de cristales de silencio cayendo y atravesando el alma indefensa del bebé.

Si cada despertar fuese la repetición de esta escena, la vida sería intolerable. Podríamos decir que hay destinos humanos donde el despertar es imposible porque el ser no se libera nunca de “los vidrios rechinantes” que perforan la membrana del tímpano con “su primer y más terrible roc”. (*Rock'n roll*, ave roc, bebé Rocamadour, roc-coq del niño precozmente bilingüe.) No es difícil entender el espanto de la escena; lo difícil es entender cómo se sale del desamparo inicial, cómo se llega a hacer de cada mañana una más en la rutina de los trabajos y los días. Cortázar cuenta cómo pudo salir él: “Mi madre recuerda que grité, que se levantaron y vinieron, que llevó horas hacerme dormir, que mi tentativa de comprender dio solamente eso; el canto de un gallo bajo la ventana, algo simple y casi ridículo que me fue explicado con palabras que suavemente iban destruyendo la inmensa máquina del espanto: un gallo, su canto previo al sol, cocoricó, duérmase mi niño, duérmase mi bien.”

“Mi madre recuerda...”; en este punto se ha interrumpido ya el recuerdo infantil. La reflexión trata como puede de separar la memoria del uno y la del otro. Aquí la memoria del niño ha quedado detenida a partir del pánico que siguió a la destrucción del silencio. Su angustia es ahora una demanda de socorro, un grito, al cual alguien, otro, debe responder. Y ese Otro, ¿qué tiene sino palabras, qué es sino palabras, frágiles tablillas de salvación que intentan laboriosamente salvar del descalabro, dar asideros al ser en su naufragio, constituirlo como subjetividad?

Al canto del gallo que siembra el horror sigue la canción de cuna que arrulla y devuelve al dormir. De un lado, invasión de un real intempestivo, del otro, reparación con el artilugio de una onomatopeya redentora, cocoricó, kikirikí, ahora puedes imitar tú ese canto que te destrozaba, puedes jugar a ser tú el gallo que te amenazaba, ya no temas *mi niño*, *mi bien*. El canto encanta y asigna una pertenencia; perteneciendo al Otro, el niño es arrancado a lo real, redimido de la angustia, y es ahora un ser capaz de una me-

moria hecha, claro está, de las palabras que el lenguaje de ese gran Otro concede.

¿Una memoria, la memoria, toda memoria? La pregunta que nos formulamos es la de si cabe que tomemos esta mínima viñeta autobiográfica de Julio Cortázar como modelo de la formación de la memoria y del uso tranquilizador de la palabra en la génesis del sujeto. Nos inclinamos a responder por la afirmativa y, al mismo tiempo, a sugerir que esta función apaciguadora de la palabra, así como la magnitud de la angustia precedente y la relación que hay entre el frágil artefacto de los significantes y “la inmensa máquina del espanto” tiene modos y características contingentes que habría que particularizar en relación con la constitución de cada sujeto, de cada uno de nosotros.

Finalmente, permitámonos caer en la tentación de una conjetura, de una improbable y fascinante conjetura: que la intensidad de las sensaciones visuales y auditivas de ese despertar y que lo desmesurado de la angustia del niño pudieron haber cavado un surco que fue salvado por la intervención de los demás (“se levantaron y vinieron, llevó horas hacerme dormir”). En la grieta de ese surco pudo germinar la vocación del poeta dedicado a arrimar palabras, a amontonarlas, a cercar lo real innombrable y amenazante para mitigar con ensalmos verbales el abandono del ser. Canto del gallo, arrullos de la madre, ritmos verbales y cadencias del niño así iniciado en la poesía. Pudo haber enloquecido, fue rescatado, inventó hermosas ficciones.

Julio Cortázar, *in memoriam*.

## 2. ¿CONOCE USTED A HENRY BOULARD? (BIBLIOFILIA Y BIBLIOMANÍA)

Sería inútil buscar el nombre de Antoine-Marie-Henry Boulard en las enciclopedias. Mas la culpa por la vanidad del intento no ha de recaer en los curiosos escrutadores de esas supuestas totalidades del saber sino en los discutibles criterios con los que se decide hacer pasar a alguien a la memoria de la humanidad (o borrarlo de ella). En verdad el bueno de Boulard hizo méritos sobrados no sólo para ser recordado sino también para que su nombre se haga proverbial. Lo sería ciertamente si Balzac lo hubiese tomado como personaje de su *Comedia*, como un primo Pons de los libros en vez de los cuadros.

Su vida oficial parece que no dejaba mayores motivos para el comentario que los que hubiese tenido cualquier otro que hubiese atravesado en París, y como miembro de la burguesía, los agitados años que van entre el 1754 de su nacimiento y el 1808 en que cedió a su hijo el gobierno de la notaría en la que hizo honestamente una fortuna abundante ya que no escandalosa. Nada resalta en su vida para sacarlo de esa digna medianía. Vivió quizás esos primeros cincuenticuatro años como si preparase una más de las tantas lápidas que tapizan los senderos del Père Lachaise o del cementerio de Montparnasse. Si destacó en el colegio como particularmente dotado para las letras y si ganó premios en su juventud nada importa, pues todo quedó literalmente en el tintero al acatar él el proyecto familiar de continuar legal y legítimamente con el registro notarial de su padre, a quien sucedió a los 27 años, uno antes de casarse como Dios manda.

A veces le toca a uno preguntarse por las biografías de los pequeños renunciantes más que por las de los autores

de hechos rutilantes y destinados a la heroicidad memorable. Vidas de fulanos y menganos. Así, la de Henry Boulard. No se lo recuerda en la época de la monarquía, pero tampoco, siendo religioso y rico, fue molestado por las turbulencias de la Revolución y del Terror que le siguió. Estudioso, eso sí. Aprendió varias lenguas extranjeras y publicó unas cuantas traducciones. En el año 1800, el primero de los tres cónsules, uno que se llamaba Napoleón Bonaparte y que lo conocía personalmente, lo nombró alcalde del XI Distrito de la ciudad de París. No debe ser mucho lo que Boulard hizo con esa designación, pues lo único que se recuerda es que en 1803 fundó una escuela gratuita de dibujo para las jóvenes. Si acaso en su discurso de inauguración una frase de beneplácito por extender la enseñanza del dibujo: "Al sexo que tiene menos recursos y sobre el cual su debilidad y su suavidad deben extender nuestra solicitud." Así navegaba por la vida: paternalista, generoso, siempre dispuesto a prestar sus centavos en particular a gente que escribía. A prestar, no a regalar, pues se hacía un deber de recuperar lo que prestaba y era muy riguroso en su afán. Si alguien quería dinero y era escritor, tenía que conseguir que otro de los deudores de Boulard devolviese lo que había recibido, ya que de otro modo él no volvía a prestar. Pequeñas dignidades, pequeñas ganancias, pequeñas virtudes, nada que mostrase la pasión que se desencadenó en el hombre de 54 años y que lo consumió hasta 1825 cuando, con más de 70, y como él lo hubiera dicho, entregó su alma al Señor.

Entre el año de su jubilación y el de su muerte el buen Maître Boulard compró y compró libros. Unos 600 000 se dice. Para poder albergarlos debió también hacerse dueño de varias casas. Nada le importaron las burlas de quienes lo veían pasar día tras día con su enorme abrigo hinchado por la cosecha del día y su cuerpo doblado por el peso que lo resquebrajaba. Para los libreros era un benefactor, y para la esposa un chiflado que no estaba casi nunca en casa.

El escándalo estalló una noche en que no regresó al hogar conyugal por haberse quedado en una de sus otras casas acomodando tres carros de libros que había acertado a comprar durante el día. La mujer lo perdonó al precio de comprometerlo bajo juramento a no comprar un solo libro más sin la autorización expresa de ella.

El digno y canoso jubilado seguía recorriendo las librerías y se embriagaba con el olor del papel viejo, pero no podía ya apropiarse de lo que husmeaba. Al poco tiempo cayó enfermo y, cuando ya arañaba la muerte, preso de una grave melancolía, se le salvó con renovados permisos para comprar los libros que quisiera.

Su caso sirve para interrogar a la clínica de las *monomanías* que llamaron la atención de los psiquiatras de antaño y que reciben otros nombres entre los *shrinks* de hoy. Pero antes tal vez habría que mencionar otro aspecto, correlativo del de la bibliofilia, por el cual puede evocarse al señor Boulard. Corrían ya los años de la restauración tras el fin del sueño imperial. Boulard era un activo militante en pro del atraso del reloj, del desfacer los entuertos que trajo la Revolución. Por ejemplo, el de haber sacado las tumbas de los grandes hombres de Francia de las iglesias, donde estuvieron hasta 1789, para llevarlos al Museo de los Monumentos. Las reclamaciones de Boulard fueron escuchadas, y así consiguió que en 1818 volvieran los huesos de Boileau, y en 1819 los de Descartes, Mabillon y Montfaucon, a tierras consagradas. Esta historia abre algo de camino para entender su pasión por los libros. La Revolución había metido sus manos en las bibliotecas de los claustros y conventos que se habían ido formando durante siglos. Boulard tuvo la idea –comprensible, ¿no?– de recoger las dispersas riquezas literarias y darles asilo si no cristiana sepultura en la Biblioteca Imperial. Su proyecto requería de mucho dinero y energías que por entonces habían de dedicarse a otros menos pacíficos menesteres. Y así fue como Boulard se lanzó al salvamento de los viejos libros. Sentía predisposición por los de gran formato, a los

que trataba con especial ternura, aunque sin por ello despreciar a los pequeños Elzevirs.

Su pasión, rasgo inconcebible para los que no son coleccionistas, no apuntaba a la lectura para la que supuestamente los libros están hechos, sino al libro mismo como objeto. La prudencia racionalista de la esposa le aconsejaba ponerse a leer antes que seguir comprando, pero este consejo, bueno para un bibliófilo según apuntaba el alienista Descuret en 1884, no era de ningún modo del agrado del bibliómano. Sigamos al antiguo especialista: “El bibliófilo a menudo llega a ser bibliómano cuando su espíritu desfallece o cuando su fortuna aumenta, inconvenientes graves los dos a los cuales las personas más honestas están expuestas; pero lo primero es mucho más común que lo segundo.” E inmediatamente después citaba al célebre Nodier, el gran retratista de lunáticos que murió en 1844: “El bibliófilo sabe escoger los libros, el bibliómano los amonтона; el bibliófilo junta el libro con el libro, después de haberlo sometido a todas las investigaciones de sus sentidos y de su inteligencia; el bibliómano apila los libros unos encima de otros, sin mirarlos. El bibliófilo aprecia el libro, el bibliómano lo pesa o lo mide; él no escoge, él compra. La inocente y deliciosa fiebre del bibliófilo es, en el bibliómano, una enfermedad aguda llevada hasta el delirio. En este grado fatal toda inteligencia está perdida: es la manía.” A lo que Descuret agregaba un pedido de permiso para que se le conceda que mientras el bibliófilo posee libros el bibliómano es poseído por ellos.

La distinción, sin embargo, no es clara en el caso de Boulard. Verdad es que no leía y que su biblioteca, totalmente desordenada, no atrajo nunca el interés de los conocedores. Una vez muerto su propietario, los libros fueron dispersados por los herederos y entregados a la rapiña de los mercachifles. Por años y hasta décadas duró la baja de los precios de los libros de segunda mano en París hasta que el mercado pudo absorber esa cantidad de mamotretos. Pero no hay que olvidar el aspecto redentor de su

empresa. Tampoco se puede dejar de recordar, aunque sea una digresión extemporánea y anacrónica, al Peter Kien de Elías Canetti, el protagonista de *Auto de fe*, que se apostaba a comprar los libros de su propia biblioteca en las puertas del Montepío (analogía que se extiende a la relación con su mujer). Uno no puede dejar de pensar en el componente de hostilidad que encubren las pasiones que es tanto mayor cuanto son más salvajes e incoercibles. Kien acaba por incendiar su biblioteca. No es el caso de Boulard, a quien hemos de suponer apenado al morir por no poder llevar al Cielo su portentosa colección.

Murió Boulard. Murió pero no sin que una sorpresa aguardase a los que se lanzaron encima de sus despojos para desvencijar este inmenso osario de páginas que él dejaba. Se halló en una de las casas una puerta atrancada que daba a una habitación en la que mucho costó penetrar. Los libros que en ella había –y valga como prueba de que Boulard sí miraba lo que compraba y que sí seleccionaba– eran las obras más inmorales y más obscenas que habían salido de las prensas. Quiere el alienista Descuret (*des curés?*) que el hombre religioso que fue el notario Boulard los hubiese comprado para entregarlos a las llamas pero que su pasión dominante le llevó a retrasar indefinidamente el muy penoso autodafé. Otros podemos pensar que hemos dado con el secreto de su pasión y que pensando mal acertaríamos. Y más aún si pensásemos peor.

*Nota bibliográfica:* *Boulard bibliomane ou la médecine de passions* es el título de un pequeño volumen aparecido en París en 1991 que reúne unas páginas extraídas de un libro del médico J.B.F. Descuret acerca de las pasiones consideradas en sus relaciones con las enfermedades, las leyes y la religión, y una biografía de Boulard escrita en 1904 quién sabe por qué por un ignoto Numa Raflin. El sello editorial del librito de marras es un dibujo irreproducible (e incomprensible). Quizás el interesado pueda remitirse a las Éditions des Cendres.



### 3. EL REY FALTA A LA CITA

Uno de los atractivos para la vida cultural que debemos agradecer a la justamente vituperada televisión es la capacidad de recuperar películas de antaño y de revivir con ellas viejas impresiones que se habían desteñido por el pasar de días soleados y por la adición de nuevas experiencias en nuestros pobres aparatos mentales que no tienen una capacidad infinita de asimilación. Es saludable contraponer a la erosión de la memoria una buena dosis de fertilizantes bajo la forma de relecturas y de recapturas de libros, obras y películas, opacadas todas por la avalancha incesante de novedades. Y recuperar también papeles amarillentos donde quedaron consignadas las hoy diluidas vivencias de un pasado no tan antiguo.

Así me sucedió cuando uno de esos canales de *revival* (¡buen nombre!) me permitió volver a ver la película de Peter Yates llamada *The Dresser* (*El vestidor*) con la excelente interpretación de Albert Finney en el papel protagonista y que me sirvió para recordar una lograda presentación teatral de la obra en la que está basada, una pieza dramática del mismo título que debemos a Ronald Harwood.

Confieso mi debilidad por el carácter autorreferencial de las artes, por la novela dentro de la novela (*Quijote*, *Jacques el fatalista* y *Tristram Shandy* son las piezas clave a las que no dejo de volver), la música dentro de la música (*Don Giovanni*, las *Metamorfosis sinfónicas* de Strauss), la poesía dentro de la poesía (“Un soneto me manda a escribir Violante...”), la pintura dentro de la pintura (el *Atelier* de Vermeer, entre miles de cuadros), la ópera dentro de la ópera (*Ariadna en Naxos*, *Capriccio*, también entre muchas más) y el teatro dentro del teatro comenzando, como no podía ser de otra manera, por la escena de la representa-

ción en *Hamlet*. Eso es lo que me lleva a detenerme en un breve momento, en un instante particular en la obra de Harwood, tal como se ve en la película de Yates. Acompáñenme, especialmente si no han visto las obras en cuestión.

Inglaterra es bombardeada, transcurre el año 1942. Un viejo actor shakespereano (Finney) representa en teatros de provincia al más viejo aún rey Lear. Por si la ancianidad fuera poco para parecerse al personaje, el actor está enfermo, la compañía está diezmada por el reclutamiento, el público concurre a la función con la esperanza de “hacer algo” que alivie la tensión de la vida y el peligro de la muerte, consumido por la tensión que a cada rato actualizan las alarmas antiaéreas y con el temor de que un avión alemán haga volar en pedazos el teatro pobremente iluminado donde se actualiza el drama del rey vanidoso y senil.

*El vestidor* es, a la vez, el título de la obra o película que vemos, el espacio donde los actores se preparan para salir a escena y, también, el valet del actor quien, pese a todas las adversidades, ha logrado caracterizar a su amo y dotarlo del deseo de salir a escena a pesar del pensamiento o de la vaga intuición de que es un gesto absurdo e insensato.

Acto I, escena primera: tres nobles, uno de ellos bastardo, intercambian agudas palabras sobre la legitimidad de este último que debe hacer méritos para ser reconocido. A los pocos instantes de comenzada la representación, uno de los nobles, Gloucester, anuncia: *The king is coming* (“Viene el rey.”). De acuerdo al texto, se oyen fanfarrias y entra en ese momento Lear para hacer público su testamento. Pero no. La escena del teatro sigue igual y vemos al rey entre bambalinas, hundido en una silla, sordo a cuanto sucede a su alrededor, alorado. Gloucester, alarmado, repite su *The king is coming*. ¿Qué pasa con el rey? ¿Es que no tiene fuerzas para pararse, está obnubilado y no recuerda su parte?, ¿presiente que después de esta representación ya no habrá otra más y se niega a salir a escena puesto que equivaldría a salir de la escena?, ¿considera que es ya inútil

la repetición de los viejos gestos, de las gastadas palabras que han sido la estofa, *the stuff*, de su vida? Suena la frase: *The king is coming* y nadie aparece en el escenario... el rey no responde a la llamada.

Es el momento del desconcierto y de la angustia. La cámara nos muestra entonces a los espectadores del teatro, a la masa de extras que están sentados en las butacas de una supuesta platea inglesa del tiempo de la guerra. Todos están inquietos, agitados, preguntándose qué pasa, sin preguntarse qué les pasa. Alguno que ha llevado el texto de la obra hojea nerviosamente su libro tratando de llenar el abismo entre su cultivada expectativa y la insólita situación. Sobre el escenario, los actores de la película que interpretan a actores del teatro que representan a Shakespeare están desesperados y miran a diestra y siniestra tratando de imaginar cómo salir con bien del intríngulis. Saben que si Lear no se une a ellos el espectáculo se desmoronará. “Kent”, “Glocester” y “Edward”, más todos los demás que aún no salieron a escena, hijas, duques, miembros del cortejo, todos ellos dependen de la presencia de la figura real. La corte y el mundo entero se verán trastornados si este monarca lunático no se deja iluminar con las candilejas antes de tomar el mapa y repartir su reino. El drama que debe arrastrarlos hasta la locura, la traición y la muerte está suspendido de un gesto que se difiere. Sus cabezas se tuercen en dirección a los bastidores desde donde debe emerger la presencia que los salve del naufragio. Entre bambalinas reina la confusión. Los que están próximos a él hacen menudear las incitaciones para que Finney –“Sir”, el anciano actor– “Lear”, se incorpore de su silla y asuma su indispensable papel. En primer plano, el actor que pronto morirá. En segundo plano, el escenario donde están los actores desconcertados, organizados alrededor de una presencia real que no se materializa. En el tercer plano hay un “público” de cincuenta años atrás que se agita en las butacas. En el cuarto plano hay una cantidad de extras de los estudios ingleses que representan su papel de in-

quietos ante las cámaras del cineasta. Y en el quinto plano está el primerísimo, el nuestro, destinatarios del conjunto, sentados en el teatro, sentados en el cine, sentados ante la pantalla de televisión y viendo la re-re-re-re-presentación de la película que gira y gira en la moviola; nosotros, espectadores que creemos conocer la múltiple determinación de la escena pero que desconocemos cómo estamos jugados allí por el guión de la película, por la sabia telaraña de una representación en la que estamos incluidos mudamente y sin saberlo, en un lugar preciso que nos es asignado por la trama y por la ubicación de la cámara.

Finalmente el suspenso se resuelve. El actor se levanta, da los pasos precisos, dice las palabras que se le han marcado. Alivio. Todo vuelve a su sitio. Se ha vaciado el recinto de la angustia. A partir de ahora cada uno puede seguir con su parte, cada uno sabe lo que se espera de él, cada uno está encarrilado en el teatro, en la vida, en el universo. *The show must go on*. El espectáculo debe seguir. Adelante. Hasta el fin.

Guardemos, de todos modos, aunque nos irrite, el recuerdo. El instante de la confusión ha servido para poner en evidencia la precariedad de todas las existencias, colgadas como están de la aparición del otro personaje ante el cual podremos desempeñar nuestro papel. Las más de las veces, casi siempre, automáticamente, la presencia y la palabra del otro llegan cuando se les espera. Cuando faltan esa presencia y esa palabra es uno mismo el que resulta amenazado por un desastre cuyas consecuencias serían incalculables.

“Sabemos” Shakespeare. El libro, el teatro, el cine, la ópera (¡Aribert Reimann!) nos han enseñado quién es Lear. De repente se anuncia *The king is coming ...* y el rey falta a la cita. Esa palabra, esa invocación, queda sin respuesta. Tanto el actor sobre las tablas como el público en las butacas se agitan. Toda certidumbre es conmovida. Si el rey no responde al llamado, uno no sabe ya quién es o por qué está allí, esperando a Lear (anagrama de “Real”). Es el en-

cuentro fallido con una palabra que no llega. El psicoanálisis puede comenzar.

No es un ejemplo banal. Entre otras cosas porque quien falta a la cita es el rey, aquél que tiene la función de organizar la ciudad y el reino en torno a su augusta persona, el irremplazable, el inmortal. Cuando muera se dirá “¡El rey ha muerto; viva el rey!”. Tiene dos cuerpos en el decir de Ernest Kantorowicz, uno sujeto a la enfermedad y a la muerte, el otro imperecedero, el de su Persona, que es el fundamento de la vida de todos los súbditos. Su presencia en el escenario es la garantía de la función de todos los otros. La mirada del rey es la organizadora de la vida de los habitantes de la polis. Por eso es que uno debe remitirse desde la escena de *El vestido* a la obra autorreferencial por excelencia, el cuadro de Velázquez, *Las Meninas*, donde la mirada del rey, tenuemente visible en el espejo, hace aparecer como escenario teatral y como actores que representan papeles a todos los que son cubiertos por esa mirada, incluyendo al perro y al artista.

## 4. FICCIONARIOS

*17 de julio de 1999*

### PRELUDIO

Un amigo incomparable, generoso y magnánimo, Jaime Labastida, para llamarlo por su nombre, irrumpe por teléfono en mi estudio mientras traduzco la novela de otro amigo, Serge André, y me sorprende con una pregunta perturbadora: “—Oye, Néstor, ¿no querrías hacerte cargo de una columna editorial en *Excélsior* los días sábado?” No podría decir, como Quevedo ante el requerimiento de Violante, que jamás me he visto en tal aprieto, pues recuerdo los tiempos en que tuve esa noble tarea en el ya antiguo *Unomásuno* y que acabó cuando empezaron a cambiarme “las cabezas”, es decir, los títulos de los artículos.

¡Hacerme cargo de una columna! La primera asociación que me viene es la de tener que sostener un peso, función que la tradición atribuye a esos pobres (en general) cilindros. Luego pienso que no, no necesariamente habré de ser un Atlas. Nuestro ángel, el de la Independencia, está sobre una columna y no parece muy pesado, hasta podría echarse a volar. Es decir que una columna puede dedicarse a sostener un solo ángel, sólo uno. O varios. Así sí valdría la pena. Escribir para que los ángeles tengan donde hacer pie. Con riesgo de resbalar, yo, no el ángel, que saldría volando graciosamente.

Y podría usar la columna para jugar, jugar seriamente. Divertirme divirtiéndome, sin caer, tal como se espera de un ángel y también de una columna, sin caer en facilidades. Por eso creo que la mejor manera de empezar mis colaboraciones no es la del prólogo sino la del prelude.

Y desde el principio, desde el llamado del amigo, surge el desafío: “Busca un nombre para tu columna, un nombre que sirva para reunir la serie de notas que vas a escribir.” ¡Chin!

(Sí, ya sé que la interjección no es muy elegante, vaya uno a saber por qué, pero no conozco en todo el diccionario otra interjección que denote asombro y pesar con tanta claridad y economía como nuestro ¡chin! En España es común que se use como interjección, y en ese mismo sentido, cierto verbo, ese que en francés es *foutre*, pero la Real Academia me dice que es una “voz muy malsonante”, así que prefiero abstenerme de usarlo.)

Escoger un nombre, ese sí que es aprieto. Buscar un título, de preferencia un sustantivo colectivo, para lo que quisiera que fuese una serie, una cadena para el conjunto de eslabones, una hojarasca para la sucesión de las páginas. Y el nombre ya está dado en la lengua: una hilera de columnas es una “*Columnata*”. Pero, ¡qué palabra tan poco agraciada! Me gustaría componer con la serie de artículos un libro de magia y eso sería “*Grimorio*”, palabra angelada como la que más. Estaría bien; por ahora no la descarto. Luego pienso que lo que quiero hacer es mostrar la seriedad del juego con el lenguaje (¡bienhadado Ludwig!) y entonces podría usar una expresión descriptiva de mi trabajo, algo así como “*Palabras sobre palabras*”, pero si eso fuese lo que voy a realizar, bastaría con mostrarlo, con dejar que se vea, sin explicarlo. Como hace un buen psicoanalista con su interpretación.

Y de repente caigo en cuenta: este juego que me propongo es el de la ficción, la noble ficción. Ya lo mostraré con los argumentos de otro gran amigo, uno que se volvió loco en Turín, y entonces, cuando haya avanzado un poco en este desmenuzamiento de las palabras, el develamiento de las ficciones que ellas recelan, acabaré teniendo lo que no puedo llamar sino con una palabra-perchero (*portman-teau words*) o una palabra-valija (*mot valise*), traducciones bárbaras las dos, y ese nuevo vocablo que no necesita de

explicación es: *Ficcionario*. Palabra que no invento pero que tomo gustoso a sus creadores. Y para que la cadena se vea como tal me he de imponer la regla de acabar la retahíla de mis frases con un término que sirva de engarce para el eslabón que sigue: ficciones.

*24 de julio de 1999*

#### FICCIONES

¡Qué difícil es entender, y más todavía explicar, el sentido de la palabra *ficción*! Y yo quiero hacerlo en el momento de comenzar a escribir mi *ficcionario*, neologismo de digna estirpe propuesto por Alastair Reid y por el bien recordado Emir Rodríguez Monegal para una antología de textos de Borges. ¡Es que el concepto es tan amplio! ¡Cuesta tanto encontrar ejemplos de lo que no sería ficción!

Nunca debería perderse de vista el origen latino de la palabra: es modelar, dar forma; la ficción es una creación. De esta etimología y de este concepto se deriva un sentido figurado, es decir, ficticio, de la palabra ficción: si es una cosa hecha, obviamente por la gente, entonces es algo inventado, postizo, no natural, un engaño, algo que se opone a la noble "realidad". Lo ficticio es lo hecho, lo facticio, eso que no puede ser comprobado por los órganos de los sentidos, vale decir, lo artificial. ¿Y si no otra cosa fuesen el tiempo, el número dos, la electricidad, los instintos, el lenguaje y todos los conceptos sin los cuales ninguna ciencia podría existir? ¿Y si todas las "realidades" de las que habla el discurso de la Ley, el "derecho", por ejemplo, la persona, la sociedad, la propiedad, la ciudadanía, el Estado, no fuesen otra cosa que artefactos, ficciones hechas para sostener un discurso presumiblemente coherente? ¿Y si todo nuestro mundo se derrumbase en el momento de quitarle su soporte ficcional?



El *fictum* se liga con el  *fingere*, es decir, fingir. Es tradicional oponer el sentido “figurado” (que sería ficticio), al “verdadero”, al *stricto sensu*. Las “figuras” del lenguaje serían equívocas imágenes mientras que los sentidos estrictos serían rígidos, claros, unívocos. De ahí a desprestigiar a las ficciones no hay ya sino un paso; ellas no dicen la verdad, son acomodaticias. La “gente seria” desdeña las casquivanas figuras y se dedica a lo que no sería ficción, a la realidad.

Sería muy fácil si pudiésemos decir que las ficciones son las creaciones de la imaginación: cuentos, novelas, películas, cuadros, fábulas, mitos. Frente a ellos estaría lo que es “de verdad”, la realidad, lo natural. ¿Pero quién ha visto a la verdad, a la realidad o a lo natural? ¿Existen en alguna parte fuera del hecho de ser denominaciones que damos a ciertos conjuntos de cosas? No; son criaturas del lenguaje, nos sirven para hacer frases más o menos imbuidas de la pretensión de decir “la verdad”..., es decir que son ficciones. Y yo, que digo que distingo lo que es real de lo que es ficticio... ¿soy real o finjo? ¿Existo de verdad o me creo el cuento de que soy éste con este nombre, esta cara, este cuerpo, esta familia, esta historia, todo esto que considero “propio” y que me lleva a enfrentarme a los demás “en defensa propia”? ¿Seré el resultado de una “identificación”, de un hacerme idéntico a lo que me dicen que soy, es decir a ciertos significantes?

Mi amigo, ese que se volvió loco en Turín, Nietzsche, decía ya en el siglo pasado que sujeto es el nombre que hemos inventado para creernos y para hacer creer que todo lo que nos pasa corresponde a una sola cosa, una sustancia, que llamamos “yo” y suponemos que existe también en los otros. Y formulaba una exigencia: decía que el deber de toda filosofía era descubrir las suposiciones que hacen creer en el “yo” como una tal sustancia. Y esa del yo, según él, según lo confirmó Freud unas décadas después, era la primera y la más prominente de las ficciones.

Si las cosas son así, mal podríamos rebajar a las ficciones. Porque todo lo que es, finge. Por eso somos un enigma para nosotros mismos, y esa pregunta por lo que somos es la que fundamenta esa práctica extraña que llamamos psicoanálisis. ¿Cómo se llamaba ese chico que se plantó delante de la Esfinge?

Y vemos que líneas atrás hice una pregunta mala, de esas que no pueden tener una respuesta buena. ¿“Existo de verdad o me creo el cuento..”?... Me creo... La ficción es una creación, demanda que se crea en ella. Crear, ser creado, y luego creer. Me creo. Y es así, siendo creado y creyéndome, como existo de verdad. Crédulas creaturas, dependiendo de credenciales, de que el otro nos dé crédito a cambio del crédito que le damos. Al tú por tú. Seres de ficción buscando su lugar en el ficcionario. Libro cuyo nombre habitualmente se escribe con D.

No hay verdad más allá de las palabras que la dicen, es decir que la fingen. Por eso, como decía mi gran maestro: “La verdad tiene estructura de ficción.” ¡Qué gracioso! Decir que la verdad nos llega como ficción es mostrar, por vía de paradoja, lo único verdadero que cabe decir sobre la verdad.

*31 de julio de 1999*

#### VERDAD

La verdad de la verdad es que está llena de pretendientes, y ella, que es muy frívola, a todos les dice que sí. Y por eso hay una entidad que es más fuerte que ella: la duda. La duda es el tizne que nunca falta en la túnica de la verdad.

Así, de una cosa se puede decir lo que se dice y también lo contrario. Se ha inventado la lógica, de larga historia, para dirimir la disputa de los pretendientes, para distinguir lo falso de lo verdadero. Todos quieren a Penélope, pero ella quiere a uno que no está y se fue hace mucho.

Ella aguarda, teje y desteje, mientras espera el regreso de su amado. Modelo de la fidelidad conyugal, se nos dice. Para Homero, ella siempre es “la discreta”. ¿Habremos de creerle? ¿Dice Homero la verdad? ¿Y por qué no creeríamos a esos escritos posthoméricos que nos cuentan cómo ella cedió, uno tras otro, a 129 aspirantes a algo más que su mano, de modo tal que cuando Ulises volvió se enfureció y la corrió de Ítaca para siempre? ¿Y si pensásemos que en ese exilio residió la base de su fortuna porque después se instaló en lo que hoy es Esmirna y puso un comercio de dátiles que se expandió como un monopolio trasnacional por todo el Mediterráneo, o que fundó la primera asociación feminista con sede a sólo tres cuadras de la biblioteca de Alejandría o que consiguió de Minos la concesión para vender los boletos de entrada al laberinto después de la muerte de su temible ocupante y después de la abrogación de la ley cretense que reservaba a la nación la disposición del patrimonio cultural y arqueológico?

¿Por qué ha prevalecido la leyenda de la Penélope fiel, la de Homero, Monteverdi y Fauré, en vez de la otra, la que tuvo –¡de los 129!– como hijo al dios Pan, es decir Dionisos en persona?

La verdad es mujer, decía mi amigo, el loco de Turín que se hacía llamar Zaratustra. Y no lejos de la femineidad de la verdad estaba mi gran maestro, Jacques Lacan, cuando decía que la verdad sólo puede ser dicha a medias, pues entre lo que se dice y la verdad siempre hay un agujero que es –ese sí– verdadero. De un hoyo sólo se sabe que existe porque tiene bordes y no hay otra manera de abordarlo. Los agujeros, como tales, son inasibles. ¡Benditos sean sus bordes!

O, evocando al maestro de todos los psicoanalistas, el fundador de lo que hacemos, ante el hoyo de la verdad se colocan: *a*] la religión, diciendo que no existe pues hay Algo que lo llena; *b*] la ciencia, pretendiendo obturarlo poco a poco, y *c*) el arte, tapizando sus paredes. Y no lejos de Freud se coloca nuestro querido Wittgenstein diciendo

que esos tres son juegos de lenguaje, ninguno más verdadero que el otro pues cada uno tiene sus propias reglas, y las reglas no son ni verdaderas ni falsas.

Si se dice la verdad, la afirmación es “verídica”. Si lo que se dice parece verdadero, es “verosímil”, tiene semblante de verdad, es “likely”, y si uno confirma la verdad de lo dicho, lo que hace es “verificarlo”. Esto último me gusta porque rápidamente se advierte que ese “ficare” tiene la misma etimología que ficción. Verificar es verificcionar, “very-ficcionar”. De verdad.

O podemos coger a la verdad por sus opuestos. Un enfermo imaginario, como el de Molière, no es un enfermo “verdadero” (aunque crea serlo), uno que dice a sabiendas algo que no es verdadero es un mentiroso, uno que lo dice sin darse cuenta de su error es un equivocado, uno que sabe que no se puede decir la verdad es un escéptico, uno a quien no le importa si lo que dice es cierto o no es un cínico, uno que duda es un realista siempre y cuando no se pase y llegue a ser un obsesivo incapaz para decidir lo que debe actuar, uno que dice la verdad de lo que piensa sin pensar en las consecuencias de su decir tiene la supuesta virtud de la sinceridad.

*7 de agosto de 1999*

#### SINCERIDAD

“Sincero” no es quien dice la verdad sobre algo o sobre sí mismo sino quien dice lo que verdaderamente piensa. Por lo general confunde los dos niveles. Si verdaderamente lo piensa –cree él– es que debe ser verdad. Con el pretexto de la sinceridad, haciendo gala de incontinencia en su decir, lanza las mayores inconveniencias sin calcular los resultados. Cuando se confronta con los desastres que ha provocado, se escuda diciendo: “Bueno, yo dije lo que pensaba. Si a los demás no les gusta, es su problema.”

Casi siempre el “sincero” encuentra que a los demás no

les cae bien. Ilustraciones: la señora que a cada rato dice a sus amigas “¡Qué gorda estás!” “¡Qué feo es tu hijo!”, o el maestro que lanza descalificaciones a sus alumnos: “¡Qué tontería!” “Tú nunca llegarás a entender mi materia”, para no recurrir a ejemplos de la vida amorosa donde la sinceridad pulula. El rechazo que el “sincero” recoge, paradójicamente, es una recompensa para él: “Mi defecto es mi virtud; en un mundo donde todos son falsos yo tengo problemas. Nadie tolera mi franqueza. ¡Qué bien me iría si yo fuese un hipócrita como todos los que me rodean!” Muy cierto, es una víctima de la sinceridad. ¡Cuántas que hay!

Tomemos el ejemplo más banal: “¡Qué gorda estás!” y veamos que hay no una sino tres verdades en juego: *a*] la verdad *objetiva*, la que podría ser revelada por la báscula midiendo los kilogramos ganados por la alocutaria, llamémosla verdad *referencial*; *b*] la verdad *subjetiva*, y es que, “sinceramente”, la locutora cree que su amiga ha ganado peso y se lo hace saber, para que la otra advierta que tiene consigo a una persona que, al margen de lo que pudiese convenir a una y a otra, manifiesta francamente su opinión y le pide su acuerdo; será ésta la verdad *conferencial* (se confieren recíprocamente la posibilidad de juzgar sobre esta obesidad que una advierte en la otra), y la tercera, contaminada a menudo por un “Me caes gorda”, la de la agresividad, el intento, consciente o no, de fastidiar y, más allá, el intento inconsciente de atraer el rechazo para gozar del privilegio de ser una víctima de la propia virtud. Es en este plano donde la sinceridad manifiesta sus íntimos vínculos con el sadismo y con el masoquismo. También, y a bajo precio, espetando y esputando lo que piensa, el “sincero” se adjudica una superioridad moral frente a ese otro que no está dispuesto a aceptar “la verdad”. Y esta tercera verdad, *transferencial*, debe buscarse en la escena misma de la interacción en donde se representa la agresividad inconsciente. Ella es la que produce los efectos que cambian la relación, los efectos perlocutorios, invisibles, pero decisivos en el plano intersubjetivo. Es la parte de la verdad

que la persona “sincera” tiende a desconocer... y a gozar. Aquella de la que se queja pero a la que no sabría renunciar.

El sufrimiento por ser víctima de la sinceridad vale como un sacrificio en el altar de la Verdad. No faltan quienes se ofrendan para recompensarse con las palmas del martirio. La incomprensión de la que acusan al Otro les sirve como pasaporte. Diremos entonces que la sinceridad no es encomiable pese a lo que digan Confucio, Kant y todos los moralistas. Es más bien sospechosa, cuando no simplemente nefasta. ¿Haríamos la apología de su contrario, el vicio de la mentira? ¿O le contrapondríamos una virtud clásica: la prudencia?

*14 de agosto de 1999*

#### PRUDENCIA

Sandor Ferenczi fue el primero y el más importante de los muchos discípulos que tuvo Freud en Hungría. Fueron, además de maestro y discípulo, grandes amigos, viajaron juntos en plan de turistas por Italia y se hicieron confianzas de manera desigual, completas por parte del más joven y muy discretas las del hombre 27 años mayor que había fundado el psicoanálisis.

Ferenczi, en 1910, estaba enamorado de una mujer casada y se disponía a hacer a su amada ciertas confesiones inquietantes sobre su propio pasado. Antes lo consultó con Freud, y éste, apasionado de la verdad como se sabe, le respondió por carta con términos sorprendentes, más próximos de la lección que del consejo: “Usted tiene, en cierta medida, indudablemente razón en su confesión a la mujer amada. Que la vida sexual del hombre pueda ser otra cosa que la de la mujer, es el ABC de nuestra concepción del mundo y es un signo de respeto el no hacer de ello un misterio ante la mujer. Por otra parte, ¿no peca la exigencia de

una absoluta veracidad contra el postulado de eficacia y contra los fines del amor? No responderé a esta pregunta con una simple denegación y aconsejaría la prudencia. La verdad es tan sólo la meta absoluta de la ciencia, pero el amor es un fin de la vida, por completo independiente de aquélla, y podrían concebirse sin dificultad los conflictos entre estas dos grandes potencias. Yo no veo ninguna necesidad de subordinar regularmente y por principio el uno a la otra.”

La sinceridad, como intención y como pretensión de decir la verdad, debe estar advertida de sus peligros. La mujer, el hombre, siendo prudentes, subordinan los principios abstractos a la situación concreta del encuentro con el otro. La verdad no está en lo que uno piensa sino en la correcta evaluación de lo que el otro puede tolerar de lo que uno mismo cree saber. El hablante está movido por una compulsión a confesar. Si no le da rienda suelta es porque sabe que del otro lado, el de quien escucha, lo espera una masa de juicios y prejuicios. De perjuicios posibles. Todos piden la verdad pero (casi) nadie la aguanta. Ni siquiera consigo mismo.

La consecuencia curiosa, evidenciada en cada sesión de análisis, es que la sinceridad posible no depende del que habla sino del que escucha. Si el psicoanalista espera y hasta ordena que se le diga todo es porque está en condiciones de escucharlo todo, sin peligro para quien le habla de indiscreciones, juicios e incriminaciones a partir de lo que se le dice. La relación analizante-analista queda como paradigma de lo que no puede alcanzarse en otras relaciones humanas. ¿Y de parte del analista? No; nunca la sinceridad, más bien la reserva, es decir, la prudencia. ¿Cuánto es lo que el otro puede escuchar sin que quien habla caiga en el registro de la crueldad, contraria a los fines del amor? Además, el analista está advertido: lo que él piensa no es la verdad del otro, pues la verdad es lo que no podría decir ni tan siquiera de sí mismo. La verdad no es referencial; es transferencial, depende de la relación que liga al que habla

con el que escucha. Y la única sinceridad posible procede de lo que no sabemos, es decir, del inconsciente, eso que podría y que debería emerger en la sesión. Y el inconsciente se manifiesta no sólo más allá sino en contra de la pretensión de sinceridad, en el lapsus, por ejemplo, más allá de la (buena) intención.

*21 de agosto de 1999*

#### INTENCIÓN

Desde san Bernardo (siglo XII) todos sabemos cuáles son los adoquines que pavimentan y agilitan la supercarretera que lleva al infierno: las beneméritas buenas intenciones que no aligeran las heridas que ellas producen. Cada uno de nosotros cree saber no sólo del mal que ha recibido sino también del que ha producido. Si cometemos la torpeza de confrontar al otro con nuestra queja por lo que nos hizo, puede ser que, a lo sumo, consigamos que admita que nos causó un perjuicio, pero aducirá en su descargo que lo hizo con una "buena intención". ¿Y quién no tiende, en actitud defensiva, a disculparse con esta bendita bondad del corazón benevolente? La generosidad de la intención es la más socorrida de las excusas. ¿No habrá llegado acaso el momento de invertir la escalera, de serruchar sus peldaños y de empezar a desconfiar de los buenos designios hasta el punto de tomarlos como circunstancia agravante?

No es válido juzgar al acto a partir de la intención. Más vale comenzar por la consecuencia y remontarse desde ella hasta la voluntad. Lo que consigues es lo que quieres: lo consigues porque lo quieres; nadie tuerce el camino. La búsqueda de excusas muestra la reticencia del yo para asumir las consecuencias del deseo. Que ese deseo sea inconsciente y esté tapizado de buenas intenciones, vale decir, por las mentiras de la conciencia que pretende ser sincera, es algo que damos por supuesto. Ya hace tiempo que



Marx nos dijo que no es la conciencia la que determina la vida sino la vida la que determina la conciencia. Quien habla sinceramente lo hace desde la conciencia e ignora que ella es una mentirosa profesional, la peor de todas, porque no pretende mentir al otro sino que se miente a ella misma. Su problema es que cree ser la fuente de la verdad e ignora que es un escudo, hecho de saber, hecho de fórmulas hechas, hecho de saberes recibidos, para protegerse de la verdad.

Una vez leí un cuento (de invierno) en el que se hacía referencia a otras intenciones, diferentes de las conscientes; tales son los designios de la emoción y del amor (“affection”), que apuñalan en el corazón, haciendo posibles cosas que se creen imposibles, cosas que comunican con los sueños. Shakespeare decía en ese *Winter Tale* que este poder del afecto es coactivo y va más allá de lo que uno quisiera (“beyond commission”). El famoso inconsciente, sin duda. Ya se dijo, y no sin arrogancia (Harold Bloom), que Freud era, como tantos otros occidentales –de hecho todos–, un mero comentarista del cisne de Avon.

Tal es la razón que Freud trajo al mundo. No somos los dueños de nuestra intención sino que las intenciones que tenemos, las mejores, están por lo general, si no siempre, atravesadas por la intención de signo contrario. Es tanto como decir que lo bueno y lo malo de las intenciones se anulan recíprocamente... como las dos mitades del vizconde de Italo Calvino, como los emblemáticos Jekyll y Hyde de Stevenson. El egoísmo en la generosidad, la vanidad en la modestia, la mentira en la sinceridad. Y también –cosa sorprendente– la sinceridad y la verdad en la mentira.

*28 de agosto de 1999*

MENTIRA

Lo difícil al disponerse a escribir una nota breve sobre la mentira es que uno se ve forzado a considerar de manera

homogénea una categoría rebosante de matices, tan extensa casi como el conjunto de las relaciones humanas. La mentira florece en todas ellas, no sólo entre el uno y el otro sino también en la relación de cada uno consigo mismo. Dada la extensión y la omnipresencia de la mentira se podría comenzar por el clásico: “El que esté libre de pecado...”, pero yo preferiría comenzar por aislar un pecado del que me gustaría ver si hay alguien que se haya librado, y es el de criticar a la mentira y al mentiroso. Y quien arroja las piedras contra éstos, practicando a chorros eso mismo que censura, pertenece al más conspicuo círculo de los mentirosos, el de los hipócritas. Hemos de movernos, pues, en el estrecho espacio que queda entre el cinismo del elogio y la hipocresía de la condenación abstracta de la mentira, este elemento infaltable, este cemento de la vida social.

Ya nos tocó en esta columna poner en duda la virtud de la sinceridad, hacerla sospechosa, mostrar su parentesco con la crueldad, desaconsejarla como camino para regular las relaciones con los demás y recomendar que se la sustituya por la prudencia. La única sinceridad defendible es esa a la que pocos se arriesgan, la más desgarradora, que es la sinceridad para con uno mismo, aquella cuyo río desemboca más cerca del mar de la ironía que del pantano de las vestiduras rasgadas. Esa sinceridad que lleva a que nos preguntemos: “¿Y para qué quiero decirle a otro lo que creo que es ‘su verdad’, si eso es precisamente lo que él o ella no quieren ni pueden aceptar?” Esa sinceridad que, cuando se practica de veras, termina muchas veces en la mentira, mentira piadosa, tranquilizadora, pacificante, respetuosa de la fantasía integradora de estos seres amenazados por la verdad que caminamos en dos pies y nos vestimos, nos maquillamos, nos enmascaramos y nos creamos un montón de cuentos y fábulas antes de salir a la calle, empezando por la fantástica idea de que “yo soy yo, y sé quién soy”.

La fenomenología de la mentira –ya dije– es coextensiva al campo de lo humano: ocultación de lo que se es (disi-

mulación), exhibición de lo que no se es como si fuese (simulación), afectación de valores que no se practican (hipocresía), formulación de vanas promesas (con transformación performativa de los sujetos), inducción del otro al error con afirmaciones falsas pero verosímiles (engaño), embuste interesado para obtener ventajas (fraude), ficción de valores de los que en realidad se carece para que el otro abandone la partida (*bluff*), protección de otro o de uno mismo (falso testimonio), adopción de disfraces convenientes y fabulación de una identidad imaginaria (impostura, fanfarronería), acomodación del espejo para conservar la imagen (maquillajes verbales), seducción que muestra al otro lo que ese otro quiere ver y oír (adulación), uso de la mentira para protegerse de la invasión del otro, por angustia, por temor a la descalificación, por no poder aceptarse a uno mismo, para controlar una verdad que podría revelarse, para evitar el mayor de los riesgos, el de perder el amor del otro y caer en el desamparo, pero también la mentira como juego, como expresión de dominio, como goce de hacer creer y de mantener al otro en la ignorancia porque sí, sin que eso sirva para nada, como intento de controlar y de triunfar sobre la víctima del engaño.

*4 de septiembre de 1999*

#### ENGAÑO

Leo en la Cuarta Meditación de un viejo conocido: “Y aunque poder engañar parezca ser una prueba de poder o de inteligencia, sin duda querer engañar testimonia debilidad o malicia...” Meditación que hace meditar.

La razón más común para la mentira es la amenaza que se siente sobre la propia imagen si el otro llegase a descubrir lo que se pretende ocultarle. Hay que hacer creer para que no vaya a creer que... que las cosas son como en verdad son. ¿Y por qué hay que precaverse contra la verdad en

manos del otro? Porque podría usarla contra uno, porque podría transformarse en juez, acusador o chantajista, porque podría ser indiscreto, porque dejaría de bienquerer, porque ante él hay que mostrarse fuerte y sin defectos cuando no débil y necesitado, para mantener la apariencia de un rostro sin fallas, ocultando sus imperfecciones. En resumen: por angustia.

“Poder engañar parece ser prueba de poder o inteligencia”; ésa es la clave poco reconocida de gran cantidad de embustes. El mentiroso supone que logra y mantiene una cierta superioridad sobre quien cree en su maquinación. Su relación con el engañado es de desdén. Goza de saber lo que el otro ignora. Por supuesto que su propia situación no es fácil: está acechado siempre por el posible descubrimiento de su intriga. Necesita tener una memoria especial para no traicionarse ni entrar en contradicción, ejercer una vigilancia sin tregua sobre la información que pudiera mostrar su mentira, controlar las reacciones de su cuerpo que delatarían la impostura. Mentir es buscarse una complicación, pero eso es lo característico de los humanos, el no vivir de acuerdo al principio de la menor tensión. Quien engaña no busca el placer relajado, sino su contrario, el goce. Goce de la propia inteligencia que quien engaña se atribuye en su imaginación al “hacer tonto” al engañado, como dice nuestra expresión coloquial. Goce del poder, imaginario también, que se adquiere en la medida en que el embustero juega con la fantasía de los efectos que podría provocar: “¡Ah!, si él (ella) supiera, si se enterase.” El deseo del mentiroso no pasa por el contenido de la mentira sino por la superioridad imaginaria que se arroga sobre quien se deja engañar. Digo bien, el que se deja engañar es más un cómplice que una víctima: prefiere su propio goce, teñido de masoquismo; el de hacer que el mentiroso ejerza dominio sobre él. La mentira puede ser vista como un juego de lenguaje que sigue ciertas reglas a las que se atienen los participantes.

Recordemos: “el querer engañar testimonia debilidad o malicia”. La mentira es un caparazón destinado a proteger los núcleos sensitivos y vulnerables del ser. Como todo remiendo, revela el desgarrón que viene a cubrir, muestra los puntos flacos, es una falta que pone en evidencia en vez de ocultar lo que falta. Obliga a redoblar los esfuerzos para evitar la revelación del defecto. Subraya la verdad al pretender ocultarla, la indiscutible verdad de que quien engaña no puede exponerse a la verdad. El engaño, como juego de lenguaje, expone al sujeto a “traicionarse”. La mentira crea para el sujeto la necesidad de sostener el engaño del otro. Una vez dicha, ninguno de los dos es el mismo. Debemos entonces ver a la mentira como un performativo.

*11 de septiembre de 1999*

#### PERFORMATIVOS

Han pasado ya casi cuarenta años desde que el filósofo inglés J. L. Austin (muerto en 1960) publicó su libro *Cómo hacer cosas con palabras*, en el que proponía dividir las expresiones de la gente en dos clases fundamentales: *a*] las afirmaciones que describen o informan sobre algo y que pueden ser verdaderas o falsas, llamadas “constatativas”, por ejemplo, “hay un florero sobre la mesa”, y *b*] las afirmaciones que son el hecho del que hablan y, por lo tanto, son en sí mismas, sin relación con ninguna realidad exterior, por ejemplo, “juro decir la verdad”. A estas últimas Austin las llamó *performative utterances*, término que algunos puristas del español quieren que se traduzca como “expresiones realizativas”. Por nuestra parte, siguiendo a la mayoría, preferimos pensar que viene bien acuñar un neologismo de origen inglés, que no es lo mismo que un anglicismo, para dar un nuevo nombre a un concepto original, y optamos por hablar de “enunciados performativos”.

Hay que dejar que la lengua española se enriquezca. La palabra *performance* tiene títulos suficientes para ser aceptada por nuestros diccionarios; con más razón aún estos eufónicos “performativos”.

Vayamos al concepto y reforcemos los ejemplos: si digo “Te advierto que..., cualquier cosa”, mi frase no es verdadera ni falsa, no constata ni informa de ninguna realidad. Sin embargo, la frase en sí misma es un hecho y no de poca monta, produce efectos, cambia la situación personal de quien formula y de quien recibe la advertencia, será una puesta en juego de la autoridad del primero y transforma al segundo en alguien que obedece o no, que respeta o no la presunta ascendencia del que habló. La advertencia es verdadera puesto que fue formulada, cualesquiera sean su contenido y su efecto posterior.

En un principio podría parecer que los enunciados (es preferible llamarlos así y no “afirmaciones” o “expresiones”) constatativos son la base de la comunicación y los enunciados performativos una especie de accidente de menor importancia. Sin embargo, gradualmente vamos cayendo en la cuenta de que es al contrario: son los performativos los decisivos, los que nos ubican en el mundo. Veamos: nombrar, legislar, juzgar, decidir, ordenar, apostar, casar y divorciar, bautizar, bendecir, contratar, rentar, pedir y dar consejos, interpretar, traducir, explicar, preguntar, prometer... y una inacabable lista de etcéteras constituyen el conjunto de las acciones performativas. Su reino se extiende tanto que uno acaba por preguntarse si los performativos no acaban comiéndose a los constatativos. Por ejemplo, si digo “Hay cinco servilletas en la mesa”, ¿no estoy diciendo “te pido que creas que hay...”?, y es un hecho que, independientemente de que haya una o veinte, es verdad que yo le pedí al otro que crea en mi afirmación y el otro llegará a ser por mi acto de lenguaje alguien que creará o descreerá en lo que dije. Si aceptamos esto, vemos que el hecho de hablar en sí cambia la situación de los dos o los ene participantes en el intercambio verbal. Un per-

formativo, cualquiera de los mencionados, modifica, quiérase o no, el estatuto psicológico y jurídico de los hablantes. Uno puede contestar o no a una pregunta, pero una vez que se la ha recibido, uno es definido por la intimación a responder que ella implica, aunque decida no obedecerla. Un simple “¿Qué hora es?” cambia al que escucha en sujeto obligado a contestar.

Que se me perdone esta introducción profesoral, tan ajena a mis gustos, pero no puedo empezar a hablar de los performativos sin una breve carta de presentación para ellos. ¿Adónde quiero llegar? A continuar analizando qué son la mentira y el engaño, tema de mis anteriores ficcionarios, y a mostrar de qué manera la consideración de los embustes manifiesta algo que está en juego con los performativos: el crédito dado a la palabra del otro (la credulidad).

*18 de septiembre de 1999*

#### CREDULIDAD

El que miente pretende que se le crea; si no, ¿para qué mentiría? Diga lo que diga, detrás de su frase, por lo común tácitamente, hay un “Te pido que creas que...”. Al otro le queda decidir si acepta esta demanda de credulidad. Una vez que la mentira ha sido dicha y tenida por cierta se ha producido un cambio en el estatuto psicológico de los dos. Si antes eran A y B, ahora son el engañador y el embaucado. Uno tiene que sostener su mentira, el otro –si quiere y puede, o si el azar lo permite– tendrá que descubrir la verdad y desengañarse. O seguir en el engaño. No faltan los que se aferran a esa condición.

Independientemente de su contenido, la mentira es un acto de lenguaje que obliga a los que participan en ella. Entran en acción ciertas reglas verbales y de comportamiento que son tácitas. Quiero que se piense en el juego del póquer como ejemplo del uso institucionalizado y legítimo

de la mentira (*bluff*). Y que se piense también en el póquer para extender el ejemplo y entender que todo intercambio “lenguajero” instauro un juego donde hay reglas y donde los participantes son definidos por la manera en que lo juegan. A veces esta demanda de credulidad se manifiesta en el discurso como una muletilla: “¿viste?” (eso es muy argentino), “¿sí?”, “¿no?”, “¿me sigues?”, “¿verdad?”, después de cualquier enunciado en el que uno no sabe qué es lo que tiene que “ver” o a qué es a lo que está dando su asentimiento. Muchas veces uno escucha y dice “sí”, sin que quede muy claro si el sí es un asentimiento o es tan sólo un “sí; te escucho” que puede ir seguido por un silencioso “pero no creo nada de lo que me dices”, o incluso un “sí” que en nuestra lengua se confunde con el “si” condicional: “si... (si no fuese porque no sabes de qué estás hablando...)”.

Mentir es un verbo performativo de una clase muy particular pues, a diferencia de los ejemplos clásicos: prometer, advertir, prohibir, etc., el mentir no se confiesa a sí mismo como performativo sino que toma muchas veces la apariencia de un constatativo. “El motor del coche que te vendo funciona a la perfección” podría pasar por una afirmación que es verdadera o falsa, y en ese sentido es constatativa. Pero, en tanto el vendedor sabe que es una mentira, tiene que hacer todo lo necesario para que la mentira se sostenga y no sea descubierta por el comprador. Éste demostrará credulidad si no pone en duda la palabra del primero e incredulidad si lo hace. La palabra es siempre sospechosa, acomodaticia, depende de lo que se quiere hacer que el otro crea: está sometida al deseo. Y al deseo del otro.

Quien miente pretende encerrar a su víctima (muy a menudo su cómplice) en el círculo de su intriga, pero lo que alcanza es el dudoso poder que tiene el carcelero sobre el preso. Una vez que lo metió en su celda tiene que cuidar que no se escape, tiene que vivir multiplicando los controles y los cerrojos, pierde su libertad creyendo quitársela al otro y teniéndolo bajo su poder. El verbo performativo “mentir”, al margen de su apariencia de no serlo pues no



sería una verdadera mentira si no se presentase como siendo la verdad —hasta en eso miente—, tiene un efecto coercitivo sobre los que participan en su acción, crea una obligación, somete tanto al engañado como al mentiroso. La mala fe de uno tiene que encontrar su correspondencia en el otro, en su buena fe.

*2 de octubre de 1999*

FE (BUENA Y MALA)

Me animo a afirmar que el libro más importante que se ha escrito desde la perspectiva del psicoanálisis sobre la sexualidad femenina es el que publicó en la década de los ochenta mi querido amigo de Bruselas, Serge André. El título, tomado de una carta de Freud, es *¿Qué quiere una mujer?*, y ha sido felizmente traducido al portugués y al inglés a partir del original en francés. Siglo XXI publicará próximamente la edición en español. Hago esta larga referencia bibliográfica porque ese libro comienza con una dedicatoria sorprendente, prodigiosa: “*À celle qui sait me mentir*”, es decir, “A la que sabe mentirme”. Con una frase semejante nos precipitamos en un abismo: el que habla sabe, sabe que ella sabe y sabe que ella miente, es decir, él oye la mentira, sabe que lo es y reconoce en su *partenaire* la sabiduría, el saber de mentir(me). ¿Es posible creer en una mentira sabiendo que lo es?, ¿es posible aceptarla sin considerarse engañado?, ¿consiste la buena mentira en permitir al otro que la reconozca como tal?, ¿puede haber una mentira bienintencionada, benevolente, benefactora?, ¿una mentira que se sabe tal y deja que el otro haga como que cree en ella, dirigida a alguien que hace la finta de dejarse engañar? y, en tal caso, ¿quién es el más astuto?, ¿quién el más mentiroso? La mentira de tomar al embuste como si fuese verdad, sabiendo que es engaño, ¿no es la mayor de las mentiras?

Ese es el tema de un soneto maravilloso, el 138, huelga decir el autor: "*When my love swears that she is made of truth, I do believe her, though I know she lies... simply I credit her false-speaking tongue; on both sides thus is simple truth suppress'd... O, love's best habit is in seeming trust... therefore I lie with her, and she with me...*". Cometiendo el sacrilegio de intentar una traducción que por literal es insuficiente de un soneto ¡presumido! (sacrilegio aún mayor), diría: "Cuando mi amada jura que ella está hecha de [pura] verdad, bien le creo, aunque sé que miente..., doy simplemente crédito a su lengua falsificadora, de modo tal que ambos eliminamos a la simple verdad... Oh!, lo mejor del amor está en aparentar confianza, y así yo miento (*I lie*: me acuesto) con ella y ella miente (*she lies*: se acuesta) conmigo...". Will, el autor, *will*, el deseo, *will*, la voluntad, *will*, el futuro, los cuatro saben que la mentira germina por doquier, que el otro es tan mentiroso como nosotros mismos, que todo rostro, aun el silencioso, es una composición hecha en función del otro, un semblante, una inducción falaz. ¿Qué hacer entonces? ¿Pedir una sinceridad de la que no somos capaces? No. Creer, aceptar que esa es la verdad, la que viene del otro, la máxima de la que es capaz, teniendo en cuenta su evaluación sobre nuestra capacidad para recibirla. La razón de la mentira, tanto la que decimos como aquella que nos hacen, está en el otro. O, ya lo dijimos, en el goce del juego de dominio que es el engaño. En todo caso, la mentira nunca es unilateral; es siempre dialéctica.

Pues la verdad está en todas partes. Un falsificador es de verdad un falsificador; si fuese un falso falsificador no entregaría billetes falsos: sólo daría moneda auténtica. Y ya que la verdad no puede decirse toda porque uno no la sabe y porque faltan las palabras para poder pronunciarla, entonces lo que se dice, todo, es simple apariencia de verdad, verosimilitud, apelación a la confianza del otro. Y si ese otro ama, ama de verdad, entonces acepta la mentira de quien sabe mentirle.

Veamos más de cerca este sabio soneto. ¿De qué mentira se trata? Él le hace creer a ella que le cree, aun cuando sabe de su falsedad. ¿Para qué? Para que ella lo tome como a un muchacho inexperto, como si él no conociera las sutiles argucias del mundo. ¿Qué consiguen en su recíproco engañarse? Ella sabe que él es viejo y que sus días mejores han quedado atrás. Y él simula creer que no sabe que ella sabe la cuenta de sus años. Mas, ¿por qué no dice ella que es inexacta (*unjust*)? ¿Y por qué no dice él que es viejo? Porque en el amor conviene simular la confianza y porque el amor no ama que se diga la verdad de los años. ¿Qué resulta de esta doble insinceridad? Que la mentira lleva a acostarse (en el doble sentido de *to lie*) y a disfrutar de ser alabado por los defectos que uno mismo se conoce. Will suprime con su amada con la que "*he lies*" la "*simple truth*", la "simple verdad" para hacer aparecer una verdad más compleja. Prefiere darle crédito a la falaz lengua del otro, de la otra... y esperar que esa otra ("*the Dark Lady of the Sonnets*" –"la dama oscura de los sonetos", ¿será ella?, ¿de verdad? ¡porque corre cada rumor...!) sea igual de compasiva. Que no es lo mismo que darle el avión.

9 de octubre de 1999

#### AVIÓN

Podría jurar que no han pasado ni diez años desde la vez primera que escuché en México (¿dónde, si no?) la expresión "dar el avión". Y desde entonces la vengo oyendo cada vez con mayor frecuencia. Casi todos la usan, creo que todos la entienden y a la vez no tiene definición precisa. Cuando les pregunto a los usuarios qué quieren decir, generalmente recurren a un lenguaje corporal y casi nunca falta la palmadita en el hombro: "–Sí; hombre, claro, como a ti te parezca, como tú digas, tienes razón." ¿Por qué se le da el avión a alguien? Para que esté contento, para evitar

una discusión inútil, porque en última instancia lo que está diciendo o pretendiendo no tiene importancia para uno y no cuesta nada otorgarle un asentimiento inocuo e intrascendente, “darle por su lado”, reconocer su locura o su manía particular y dejarlo vivir confiadamente en medio de las falsedades (para uno) en las que él cree. Sus verdades no son las nuestras, pero como sabemos que es inútil tratar de convencerlo, con desdén y desde una posición de superioridad le damos el avión.

No podría y no sabría establecer una etimología. La explicación que me parece plausible es la de derivar esta expresión de otra locución popular: “mandar a volar”, eufemismo para referirse al infierno o a otros lugares igualmente hediondos. “Tómame el avión y vuela hacia donde te parezca; me importa un bledo tu destino. No tengo nada que discutir contigo. Si te aferras a esa idea o a esa decisión es muy tu asunto.” O, ya que de locuciones populares hablamos y sin hacer de esto el escandaloso y censurable título de un nuevo ficcionario: “(te doy el avión porque) es muy tu pedo”.

Esta última expresión que la Academia llamaría “malsonante” y que por etimología es más bien maloliente, pues en cuanto a ruidos nadie tiene la última palabra. Escúchese, si no, al adorado Ligeti, *El Gran Macabro*, el autor de un poema sinfónico maravilloso para cien metrónomos. Esa expresión –venía diciendo– es una de las más pintorescas de nuestra lengua. El pedo es una mala palabra, pero su significado no tiene nada de escatológico. Vale para el vulgo como sinónimo de “problema”, “enfrentamiento”, “situación molesta o enojosa”. Alguien que viene a cuestionar lo que otro dice o actúa es alguien que “la hace de pedo”, frase que se reformula con un eufemismo también muy difundido para no hacer uso de la voz malsonante: “la hace de tos” –¡como si la tos sonase mejor!– y que no se hable del olor, porque también existe la halitosis. Bueno, entre ventosidades andamos, pero la tos, debemos reconocerlo, es más elevada. Tal vez sea esa la razón espiritual del tan-

go: “Si es un soplo la vida...” Las cosas en las que uno fer-vientemente cree son para el otro el pedo que uno se trae. “¡Oye, mano! Tu pedo no es mi pedo, así que no hay pedo.” Y aludamos, eludamos, la acepción ética del vocablo que tal vez esté en su etimología. Son los borrachos los que están en, los que se traen, los que la hacen de... tos.

A estas dos locuciones populares tan relacionadas –“dar el avión” y “hacerla de o traer pedo”– hemos llegado a partir de la paradoja aparente de dar crédito a la palabra del otro aun sabiendo que es engañosa, por amor, porque es lo máximo que el amor puede producir (“*love best habit is in seeming trust*” –“lo mejor del amor está en aparentar la confianza”). Y lo que nos interesa es distinguir entre dar el avión, evitar que se den situaciones de fastidiosos enfrentamientos, tener fe en la palabra del otro y aparentar esa fe compartida, esa confianza.

*16 de octubre de 1999*

#### CONFIANZA

El psicoanalista sólo lo es si da fe a la palabra que escucha, si tiene confianza en lo que se le dice. Confianza, que no ingenuidad. En la sesión no hay nada que discutir, nada que objetar. La palabra es confiable, incluso cuando es insincera. En tal caso, ella dice una verdad: la de la necesidad que tiene el hablante de mentir. La mentira tiene razón, razón de ser. Está comandada por una desconfianza en la posibilidad del otro de escuchar, por la necesidad de crear una buena impresión, por el miedo a ser mal juzgado o mal entendido, por prestarse a la indiscreción o a la incriminación. Así, la palabra nunca podría ser mentirosa, por cuanto dice la verdad sobre el vínculo que enlaza al que habla con el que escucha. Es decir –ya dijimos–, se manifiesta siempre una forma de la verdad que, si no es la referencial, la de los enunciados constatativos, es la transfe-rencial. Y ésa, a descubrir, es real, nunca falsa.

¿Significa esto que el analista “cree” en la palabra que se le dirige o que, no creyendo, le “da el avión” al analizante? Ni lo uno ni lo otro; todo lo contrario. Sucede que todo discurso está organizado por la intención de transmitir un cierto sentido, algo que –verdad o mentira– está dicho para que el otro crea en eso o, incluso, crea que hay un *bluff* en juego.

Valga como ejemplo aquel cuento discretamente antisemita contado por Freud y que tanto gustaba a Lacan: “En una estación ferroviaria de Polonia, dos judíos se encuentran en el vagón. ‘¿Adónde viajas?’, pregunta uno. ‘A Cracovia’, es la respuesta. ‘¡Pero mira qué mentiroso eres! –se encoleriza el otro–. Cuando dices que vas a Cracovia me quieres hacer creer que viajas a Lemberg. Pero yo sé bien que realmente viajas a Cracovia. ¿Por qué mientes entonces?’” El ejemplo es diáfano: se puede decir la verdad haciendo creer que se miente para extraviar al otro. Verdadera o mentirosa, la palabra siempre especula con la fe del otro. Lo verdadero está en la relación entre los dos, no en el destino del viajero. Si el segundo viajero “sabe bien” adónde va el otro, ¿para qué se lo pregunta? Para escuchar una mentira que él conoce por anticipado como tal y sacar una ventaja al evidenciar al otro como deshonesto. Ésa es la intención, la que se realiza en la interpretación (“¿por qué me mientes?”) que cierra el diálogo.

El psicoanalista sabe que la mentira es imposible en la sesión. Y al mismo tiempo que, por existir el inconsciente, sólo mentiras o deformaciones de la verdad se escuchan en ella. Su única ocupación y preocupación es la de evidenciar las incógnitas verdades de las que todo discurso es portador. No se trata, como se ve, de “dar el avión”, de dejar al loco con su tema, de ratificar (o rectificar) el sentido de lo que oye. Pues el sujeto, el analizante, no habla con el analista para tener quien le escuche lo que ya sabe. Y si el analista lo oye con “neutralidad benevolente” es para hacer manifiesto que aun en el más sincero de los discursos hay un sentido diferente, una intención inconsciente, un

deseo del cual el hablante no tiene idea, del cual se defiende, del que no quiere saber.

La posición del analista está orientada por un escepticismo, por una desconfianza, en cuanto al sentido que se quiere transmitir. Confianza en la palabra efectivamente dicha, desconfianza en la intención atribuida a esa palabra por quien la dice. Quien habla dice de más y no sabe lo que está diciendo. Y, a la vez, sabe más que lo que dice. Sólo que, no sabiendo que lo sabe, cree que lo ignora. Parece una paradoja de difícil intelección. Pero no es así. Es una cuestión de confianza. El analizante piensa que el analista sabrá desentrañar ese exceso de saber qué hay en lo que dice, es por eso que habla y que hasta paga por hablar, y el analista, por su parte, confía en que puede destilarse en la situación analítica ese saber inconsciente que, una vez manifestado en el discurso y en el intercambio de la palabra, puede cambiar la posición del sujeto ante sí mismo y ante las cosas que repite, las cosas que “son más fuertes que yo” y que causan su sufrimiento en la vida. Toda palabra transmite la verdad. Pero la verdad está en otra parte. Y por eso es que aparece en la interpretación.

*23 de octubre de 1999*

#### INTERPRETACIÓN

Siempre que hablamos decimos algo que no sabemos. Ese “algo” puede llegar a nosotros, dadas las circunstancias adecuadas, cuando nuestra palabra encuentra el oído de alguien más, de otro, que nos muestra lo que dijimos sin saberlo. Además de decir sin saber, es verdad, también, que sabemos más de lo que decimos, que tenemos un saber que no está a nuestra disposición. Los dos: *a*] el decir sin saber, y *b*] el saber sin decir, hacen un par elegante, el “algo” del comienzo, al que los psicoanalistas hemos designado con el nombre de “inconsciente”, en otras palabras, lo no sabido, lo “insabido”.

El inconsciente es pues un exceso, el plus de saber, ignorado por el hablante, que hay en el decir. No “existe” en ninguna parte más que en el discurso, en las palabras concretas que pronunciamos. Pero, véase bien, no en las palabras en sí, sino en las palabras tal como son recogidas por la escucha de nuestro interlocutor y que sacan a la luz lo escondido de nuestro decir, escondido no por astucia o por mala voluntad, sino por lisa, llana y pura ignorancia. Sabemos que hemos dicho más de lo que creíamos porque nuestra propia palabra rebota en el entendimiento del otro y después nos atropella. ¿Cómo pude haber(le) dicho una cosa semejante? ¿Cómo pudo él entender algo que no quería decirle y que dije sin darme cuenta? No podríamos desdecirnos de ese dicho que se “nos escapó” sin caer en el ridículo.

Una amiga me dice “Si me muero, quiero que quemem mi cuerpo y arrojen las cenizas al mar”. Se sorprende en el momento en que le observo que no ha dicho “Cuando me muera...” sino “Si me muero...”, es decir que ella considera que la muerte no es una certeza en su futuro sino tan sólo una posibilidad, algo que podría o no sucederle. ¿Ha dicho una mentira o se ha equivocado? De ninguna manera; tan sólo ha confirmado el aserto freudiano de que para el inconsciente no existe la muerte propia. Y eso es “verdad”, una verdad que puede ser negada por la conciencia, capaz de afirmar que fue un error haberse expresado así, pues bien sabe que sí va a morir. El inconsciente, el que dice “si me muero...” es el que dice la verdad y la conciencia que dice “no me expresé bien” es la que resulta ridícula en su intento de desdecirse de lo que escuchó el otro del diálogo.

Volvemos con este ejemplo elemental a un tema ya machacado en esta columna: la verdad no está en nosotros sino en el que nos escucha. La verdad es una hormona segregada por la oreja de nuestro interlocutor. Y si él es sordo (como lo es la gran mayoría) o si se conforma con el sentido que pretendemos transmitirle, la verdad —¡pobreci-



ta!– se queda muda, a la espera de algún eventual futuro encuentro. En el chiste es donde ese exceso del sentido se utiliza conscientemente para producir un efecto cómico en el oyente. No se dice el sentido, se lo da a entender. Es el otro, con su risa, quien sanciona la existencia de un no-dicho. El chiste, se sabe desde Freud, es uno de los caminos pavimentados que llevan al inconsciente que está siempre, siempre, entre el que habla y el que escucha, nunca en algún misterioso “interior”.

Y todos comprendemos que al chiste no se lo explica: se lo interpreta y se da a entender la comprensión, las más de las veces con una risa o sonrisa de complicidad. ¿Y si cada vez que hablamos estuviésemos en la situación de decir algo así como un chiste, en otras palabras, un chiste que no entendemos y que espera la inteligencia del otro para que se nos revele la oculta y excesiva verdad contenida en nuestro discurso? (Por eso de que “siempre que hablamos decimos de más”.) Quien cuenta un chiste (locutor) propone una historia a la interpretación que el oyente (alocutario) habrá de hacer. Pero no es chiste, no, lo que decimos. Y nuestro oyente no habrá de tener el mal gusto de explicarnos lo que dijimos: intervendrá con un gesto, con una interjección, con un comentario irónico y sesgado, nunca con un desarrollo de frases lógicas; es así como nos indicará (sin mostrarnos) el inconsciente. Y eso es, habrá sido, por el éxito del intercambio de lenguaje, una interpretación. Claro que el saber que transmitimos rara vez encuentra la oreja que podría desentrañar ese añadido, el “pílon”, de verdad que nos sorprende cuando el otro nos llama la atención: “mira lo que dijiste sin darte cuenta”. Ese otro, el intérprete, encuentra su figura privilegiada en el psicoanalista.

*30 de octubre de 1999*

PSICOANALISTA

Del psicoanalista se esperan interpretaciones, manifestaciones del saber insabido del inconsciente, se espera que él diga lo que uno cree ignorar. Y no es fácil, no, ser intérprete del inconsciente. Es distinto que interpretar un texto sagrado donde el lector hace conocer el sentido nuevo a un público de letrados que podrán validar o no esa lectura. Es distinto, como veremos en el futuro, de traducir de un idioma a otro creyendo que el sentido puede preservarse y transmitirse de manera integral. Puestos a interpretar, ¿con qué sistema de conversión de un decir a otro hemos de operar? ¿Y cuál será el límite de la interpretación posible si en todo decir hay más de lo que se cree y eso depende de la fineza de la escucha del otro? ¿Y no será la interpretación, para el caso la del psicoanalista, algo que a su vez requiere de interpretación, y así hasta el infinito?

Podríamos llegar —otros lo han hecho— a concluir que la interpretación es inacabable a menos que se dirija a una autoridad inapelable que la sancionará como válida y la incorporará al dogma o la descartará como inválida y la calificará de herejía. Es una función que se arrogan gustosas las iglesias, los partidos dogmáticos y las instituciones psicoanalíticas cuando tienen la posibilidad. Reconozcámosla como interpretación religiosa.

Es distinta la interpretación jurídica, donde el juez tiene la función de conectar un hecho particular sometido a su decisión con una ley general preexistente y establecer una sentencia que tendrá fuerza de verdad performativa, un “*vere-dicto*” que tiene fuerza, fuerza de ley. En este caso la “verdad” está en el “código” o en la jurisprudencia sentada por otros jueces en otros casos comparables.

Interpretación también diferente es la del artista que recibe una partitura o un texto teatral y lo elabora de la manera que mejor conviene a su lectura y lo propone como su

personal manera de entender a la música o al personaje que representa ante un público que juzga. Vayan estas tres interpretaciones: religiosa, legal y artística como modelos analógicos para entender la especificidad de la interpretación analítica.

La interpretación del psicoanalista no remite a ninguna supuesta verdad anterior al texto de lo que escucha de su analizante, pues lo que se habrá de interpretar no es una “cosa”, una presa escondida a capturar, un pececillo a sacar de la pecera. El inconsciente es un efecto de lo que se habla y no tiene localización en el espacio; es algo que surge en el tiempo del discurso. O se da en un “espacio” muy diferente del espacio intuitivo de la percepción visual, en un espacio psíquico, en la escena de los sueños, peculiar para cada uno.

El lector del libro sagrado supone que hay en él un sentido oculto a descifrar; esa tarea de descubrimiento o develación es una actividad hermenéutica, propia de la gente versada en las escrituras. No es eso lo que se espera del psicoanalista, que sea un sabio, un erudito dueño de un saber extraño o inefable. Tampoco se dirige la interpretación del analista a ninguna autoridad religiosa, política, científica o ultraterrenal. Siendo la sesión analítica tan privada, todos los testigos y jueces están excluidos. Su interpretación no remite a ninguna ley, código o previa jurisprudencia, pues todo lo que pasa es singular y no hay un libro o un lugar exterior a la sesión donde se podría decidir si la interpretación es o no justa. De todos modos, tiene algo de “veredicto”, pues no habiendo un texto original al cual ajustarse, siendo algo absolutamente nuevo e inesperado, tiene dos posibilidades: o abre a una nueva relación del sujeto consigo mismo, y en ese caso es exitosa, o dice algo inaceptable, extemporáneo o superfluo, y en ese caso es fracasada, es decir, no es una interpretación.

Podría pensarse que es equivalente a la interpretación artística, y en cierto sentido es así: es un modo de recibir el texto, las palabras del analizante, y mostrar allí ese ex-

cedente de saber, eso no dicho, que puede producirse –producirse, no extraerse–, a partir de una escucha diferente. La interpretación debe inventarse en el momento, en el fragor de la palabra, al escuchar un sueño, al captar un doble sentido, a veces un albur involuntario, al revelar una asociación latente en el discurso, al subrayar o repetir una palabra que reorganiza el sentido de la frase del sujeto. La verdad no preexiste a la interpretación. Curiosamente, es un resultado de ella. Una vez que se ha producido, perlocutoriamente, hace olas en el sujeto que la escuchó, lo transforma en otro. Sabemos que es correcta porque ya nada será como antes. Es performativa. Es por hacer brotar, irrumpir, algo que no estaba en ninguna parte, por tratarse de un dicho inesperado, que la interpretación es poesía.

*6 de noviembre de 1999*

#### POESÍA

*A Rafael Alberti, fallecido en estos días,  
en, de, con, por memoria*

Decíamos ayer que “la interpretación es poesía”. Pero no nos apresuremos dejándonos llevar por analogías laxas y destaquemos al mismo tiempo el parentesco y la esencial diferencia que hay entre interpretar lo que se ha escuchado en una sesión de psicoanálisis y la acción de escribir versos. Empecemos por lo que hay de comparable entre ambas actividades.

Si el poema y si la interpretación, cada uno a su modo, logran sus resultados es porque el sujeto es modificado mediante el lenguaje, porque algo que no se sabía sobre uno mismo se abrió camino en la palabra, porque algo del inconsciente es ahora, por la magia de una insólita combinación de palabras, distinto y distinguido dentro del oleaje verbal que nos envuelve. Algo del sujeto será para siempre diferente y ello tendrá efectos prácticos, se traducirá en

actos de la vida y del espíritu. El encadenamiento de los significantes resultará en un encaminamiento hacia los fines que el sujeto se proponga, hacia las metas del deseo.

Por cierto, no basta con “saber” para alcanzar esos objetivos; simplemente sucede que el sujeto, tras la interpretación, alcanza una nueva perspectiva desde la que puede entender las trabas que él mismo, sin saberlo, venía interponiendo para mantener reprimidas, relegadas y suprimidas sus aspiraciones. De aquí en más será responsable de lo que haga con ellas. Como se ve, la interpretación resalta la dimensión ética vigente tanto en el hacer como en el no hacer del sujeto a quien apunta.

Del mismo modo que el poema, la interpretación no funciona porque diga la verdad o porque ordene lo que ha de hacerse sino porque incita al sujeto a pensarse, a repensarse, mediante las virtudes alusivas de la palabra. Es así como el lenguaje produce sus efectos, otrificando, haciendo otro, mostrando la compleja estratificación de esa supuesta unidad que cada uno cree ser y que los demás le atribuyen. Ambos funcionarios de la palabra, el poeta y el psicoanalista, usan la misma herramienta y producen resultados que dependen de ella, del lenguaje. El medio determina los fines.

“No porque diga la verdad”, pues la verdad no puede decirse, y quien pretenda conocerla y decirla es un impostor que se arroga la función dogmática del dómine de quien hay que aprender. “No porque ordene lo que ha de hacerse”, porque quien fija metas y caminos es otro impostor, un dominante a quien se debe obediencia. El poema y la interpretación son actos de lenguaje que ni enseñan ni aconsejan sino que apelan a la libertad del otro. Los dos muestran que las cosas no son como parecen, que “la realidad” de las cosas que se ven oculta más de lo que muestra a la verdad. De esa manera, ambos oficiales del verbo desconstruyen la realidad del sujeto al que se dirigen. Ponen en evidencia, sin decirla, la ficción en la que está instalado y lo interrogan sobre su lugar en la escena y en la fantasía

como personaje de una obra teatral y de una representación cuya trama desconoce. Avanzamos enmascarados en el teatro de la vida y tenemos la posibilidad de reconocer nuestros antifaces en el descubrimiento poético y psicoanalítico. Los velos caen y las figuras de los destinos humanos muestran, por un lado, que cada uno es único y vive su propio drama, pero también que hay esquemas relacionales, lugares en la vida, que han sido previstos, previstos, por los poetas. La revelación de la secreta identidad, esa del nombre, del linaje y de la condición, ocultos detrás de las máscaras, el develamiento de la persona, se llama *anagnórisis*.

*13 de noviembre de 1999*

#### ANAGNÓRISIS

Con esa palabra inusitada en el título de este ficcionario o con su sinónimo, agnición, se conoce, en el arte poético, la modalidad de desenlace de la acción en donde el protagonista acaba por percatarse de no haber sabido quién era y que, en verdad, era otro diferente de quien creía ser. Sin duda, el ejemplo más rutilante de anagnórisis, su paradigma, es Edipo descubriendo que Layo, a quien mató, es su padre, y que Yocasta, su esposa, es su madre. Y así es como Freud reconoció, a su vez, en un momento particular de su análisis, que él mismo había sido Edipo y que estaba habitado por los mismos deseos transgresores que, sin saberlo, llevaron al tirano de Tebas a cometer sus crímenes, según la versión de Sófocles. Una vez que Freud descubrió que la de Edipo era su identidad más verdadera, bien que desconocida para él y para quienes lo rodeaban, tuvo que sacar las consecuencias: toda su vida, todo lo que él había hecho y pensado, amado y rechazado, todo lo relacionado con su ser, podía, debía, entenderse de una nueva y distinta manera. Hasta sus sueños tomaban una significación inespe-

rada: pasaron a ser revelaciones de ese recóndito personaje y comunicaciones secretas dirigidas por Edipo a Sigmund. ¿Pero sólo Sigmund es Edipo? Freud dio allí su paso más atrevido: Edipo somos todos y la atracción del drama de Sófocles reside en que permite a cada espectador la identificación con el héroe trágico. Al desplazar en la imaginación el ser banal de cada uno sobre el del ilustre personaje, es posible levantar momentáneamente la represión y reconocerse en él. La anagnórisis acaba siendo la del espectador mismo que en el teatro, por medio de la poesía, se descubre.

Pero reformulemos, invirtiendo sus términos, la pregunta anterior: ¿sólo Edipo es Sigmund?, ¿no están en él, también, Sigismundo, el de Calderón que se pregunta si no es un sueño la vida, y Hamlet, el irresoluto, y Lear, el que debe decidir sobre su herencia, y Galileo, tanto el de la historia como el de Brecht que aún no había sido escrito, y también –¿por qué no?– son Edipo las mujeres: Eva, la de la tentación, Antígona, Electra y Cordelia, las hijas indisolublemente ligadas al padre, Nora, la de Ibsen y Orlando, él/la de Woolf, decidiendo sus destinos de mujer más allá del vínculo conyugal? En todos estos casos, tan sólo algunos de los más reconocibles en una lista que podría ampliarse al infinito, encontramos que cada sujeto, cada espectador, cada analizante, es una mezcla singular de todos los tipos y de todos los destinos que los poetas trazaron y seguirán trazando. En otras palabras, que el teatro y la escena psicoanalítica son el espacio de la anagnórisis. No se trata de multiplicar los “complejos”. Con el de Edipo (y su fundamento, el complejo de castración) tenemos suficiente para explicar a todos los personajes, en el drama y también en la comedia, como avatares y vicisitudes de ese núcleo del ser que es la manera en que cada sujeto define su posición sexual como hombre o como mujer y como padre o hijo dentro del orden genealógico.

La agnición funciona como una interpretación que pone de manifiesto el saber inconsciente, que explica retroacti-

vamente el desarrollo de una existencia. Yo es enigma, “Yo es Otro”, yo no sabe quién es. Por lo general (digo “por lo general” para que no se me acuse de terrorismo verbal cuando lo que quiero decir es “siempre”), la clave de la vida, desconocida por todos y por cada uno, ha de buscarse en el deseo del otro.

*27 de noviembre de 1999*

OTRO

Elaborar una analogía implica mostrar y demostrar el parentesco y la afinidad entre dos (o más) términos. Sin embargo, el desarrollo de la analogía no está completo si no se dejan ver, después de las similitudes, las diferencias que separan a los conceptos que han sido comparados. Continuaré hoy desarrollando la relación entre poesía e interpretación psicoanalítica.

La poesía exhibe un aspecto de la realidad desde una perspectiva insólita por medio de combinaciones inesperadas de palabras, por medio de un ritmo en la vocalización, por el machihembrado en una cópula feliz del sustantivo y el adjetivo (Borges). El sujeto, descolocado con relación al sentido convencional de las palabras, imantado por la belleza de la combinación de sonidos, enganchado por la cadencia y el ritmo melódico de la lengua corriente en la magia del verbo, se ve arrastrado a modificar sus relaciones con la realidad, a impugnar la idea que tiene de sí, del mundo y de los demás. Es en ese sentido que el poema vale como una interpretación y que su logro es una sensación de extrañeza, una vivencia de “ ¡Ah!, no soy quien creía; el poeta ha sacudido el piso donde me arrellanaba. ¿Quién soy, entonces?” Ese encuentro del sujeto con el poema (o con la interpretación psicoanalítica) no es, sin embargo, algo que debía suceder; es el resultado de un afortunado azar, de una casualidad, es contingente, muy bien podía no



darse nunca. Pero, una vez que ha pasado, ha tomado el carácter de una necesidad, no hay potencia capaz de borrar sus efectos.

Puede decirse, y por eso lo digo, que el efecto poético es calculable y que es calculado tanto por el poeta como por el psicoanalista en su interpre(s)tación. No digo que sea posible anticipar con precisión los efectos: “En verdad, un poema es una especie de máquina para producir el efecto poético por medio de las palabras. El efecto de esta máquina es incierto, puesto que nada es seguro en materia de acción sobre los espíritus.” (Valéry, *Oeuvres*, La Pléiade, I, p. 1337). Así, también, es el cálculo de la interpretación.

Insistamos en esta valiosa comparación. Valéry ha enunciado “la Ley de hierro de la Literatura”, así, con mayúsculas, y ha subrayado: “LO QUE VALE PARA UNO SOLO NO VALE NADA.” (*íd.*, p. 1335). Sí; eso que vale para uno solo es ilusorio e incomunicable, es una maravilla impura que no resiste a la luz del día, es brillo sin oro. Quien decide, en poesía y en psicoanálisis, es el receptor. Valéry habla del poeta y de su lector. Tomemos sus palabras (“Un poeta... no tiene por función la de sentir el estado poético: eso es un asunto privado. Su función es la de crearlo en los otros...”, *íd.*, p. 1321). Leámoslas cambiando algunas palabras: “Un psicoanalista –y no se asombren de lo que les digo– no tiene como función la de sentir el inconsciente. Su función es la de crearlo en los otros. Uno reconoce al psicoanalista –o, al menos, cada uno reconoce al suyo– por ese simple hecho de producir al analizante como “inspirado”. La inspiración es, hablando positivamente, una atribución graciosa que el analizante hace a su analista (“que el lector hace a su poeta”, en las palabras de Valéry, a quien parafaseo); el analizante nos ofrece los méritos trascendentes de las potencias y de las gracias que se desarrollan en él. Él busca y encuentra en nosotros la causa maravillosa de su propio maravillarse.”

Lo que nos interesa es, además de subrayar las convergencias, marcar también las diferencias entre el efecto poé-

tico y la interpretación analítica. Para ello es preciso no soltar aún a Valéry.

*4 de diciembre de 1999*

VALÉRY

Doce años antes de escribir la fórmula de la Ley de hierro de la Literatura (“LO QUE VALE PARA UNO SOLO NO VALE NADA”), Paul Valéry había propuesto un texto algo distinto de la misma Ley: “LO QUE VALE SÓLO PARA NOSOTROS NO VALE NADA” (La Pléiade, *íd.*, I: p. 1377). Al legislar en estos términos, de paso y sin decirlo, promulgó la diferencia entre su idea de la Literatura y la que yo (N.A.B.) quiero transmitir del psicoanálisis, cuya ley infrangible es, me atrevo a decir: “LO QUE VALE PARA MÁS DE UNO (es decir, para más de un paciente), ASÍ COMO LO QUE VALE SÓLO PARA MÍ (como analista), NO VALE NADA. SÓLO TIENE VALOR LO QUE VALE PARA UNO (O UNA) SOLO(A): ÉL (LA) QUE HACE SU ANÁLISIS CONMIGO.” En ambos casos, el valor depende del otro a quien se dirigen tanto el poema como la interpretación. Pero la poesía, dirigida a un cierto público, no podría confundirse con el psicoanálisis, que sólo apunta a lo más íntimo de alguien en particular, en una situación a la que ningún otro tiene acceso, en un diálogo que no se escribe, en una situación que no podría reiterarse. La poesía, como el psicoanálisis, tiene efectos particulares, pero a diferencia del psicoanálisis, tiene un destinatario universal.

La meta apetecida por la interpretación del analista es una insólita modificación del lugar del sujeto con relación a su propio decir. Su modo de obrar es una indicación: “Escucha; esto es lo que has dicho. No soy yo quien te lo hizo decir.”

El encuentro del decir del analizante con la palabra interpretante del psicoanalista es casual, improbable, irrepetible. El efecto de la interpretación es una consecuencia,

más que de las palabras mismas, de la relación que liga a los dos participantes, nunca más que dos, nunca menos, en el encuentro analítico. Es decir, depende de la transferencia, un hecho que es, en principio, desdeñable en la relación que liga al lector con el autor del poema.

El poeta, en cambio, escribe su decir y sabe que su dicho se dirige, siempre con las mismas palabras, a receptores variables, incontables, para producir un efecto más o menos predecible: "Escucha; esto es lo que te digo. Puedes repetírtelo cuantas veces quieras." La palabra que define al dicho poético es: iterabilidad. Se trata, en esencia, de lo reiterable: "El designio del poeta es el de restituir la emoción poética a voluntad, fuera de las condiciones naturales en las que se produce espontáneamente y por medio de los artificios del lenguaje; tal es la idea adherida al nombre de poesía... (El hombre) ha buscado y encontrado los medios para fijar y resucitar a su gusto los estados más bellos o más puros de sí mismo, de reproducir, de transmitir, de conservar durante siglos las fórmulas de su entusiasmo, de su éxtasis, de su vibración personal... y así enriquecer artificialmente los fragmentos de vida poética que su naturaleza le ofrenda por momentos" (*id.*, pp. 1362 y 1364). Valéry celebra la invención de procedimientos de conservación de la palabra que permite al efecto poético subsistir "durante siglos". Es al contrario como suceden los efectos del psicoanálisis, ligados siempre al instante, irrepetibles, resistentes a todos los medios de reproducción mnémica o mecánica. La interpretación, por ejemplo, de un sueño, válida para un analizante, mal podría ser conservada y emitida para otro analizante. Podría expresarse la diferencia con palabras ricas en connotaciones: la poesía pretende valer como una interpretación de alcance general y persistente; la interpretación del psicoanalista pretende funcionar como una poesía particular y momentánea. Las dos, con sus diferentes destinatarios, establecen conexiones inesperadas, hacen un uso calculado de sujetos y predicados, de conjunciones y preposiciones.

*11 de diciembre de 1999*

#### PREPOSICIONES

Como a Umberto Eco, como a tantos enseñantes, muchas veces los estudiantes se dirigieron a mí y me preguntaron cómo y sobre qué hacer una tesis en el campo de las ciencias sociales o “del signo”, como yo prefiero llamarlas. Una vez creí encontrar una respuesta que daba a la vez el tema solicitado y el modo de tratarlo. “Si tomas un tema que te interese, puedes analizarlo desde muchas perspectivas, puedes revisar cuanto se ha dicho sobre él y puedes desembocar, si trabajas mucho y bien, en una monografía. No alcanza a ser una tesis. Necesitas algo más, y lo que te propongo es esto: en lugar de tomar un solo punto de los que se abordan en tu carrera, toma dos que tengan alguna clase de parentesco, que no sean del todo absurdos en su enunciación simultánea. No dos cosas cualesquiera como ‘hígado’ y ‘árbol’, sino dos cosas que puedan ligarse en una frase no absurda, por ejemplo, ‘sociedad’ y ‘arte’, ‘deseo’ y ‘publicidad’, ‘personalidad’ y ‘maquillaje’. Las que tú quieras. Luego, además de la cópula lógica del ‘y’ y de la disyunción del ‘o’, escribes en vertical la lista, por orden alfabético y sin saltar ninguna, de las preposiciones: ‘a’, ‘ante’, ‘bajo’, ‘cabe’, ‘con’, ‘contra’ ... hasta ‘sin’, ‘so’, ‘sobre’, ‘tras’. Con los dos sustantivos que has escogido, con el ‘y’ y el ‘o’ y con las ¿dieciséis? preposiciones te pones a reflexionar sobre cada una de las conjunciones que así conseguiste: “la estética de la filosofía y la filosofía de la estética”, “la estética sin la filosofía y la estética con la filosofía”, “la filosofía en la estética y.../o... la estética en la filosofía”. Al cabo de no mucho tiempo de reflexión y búsqueda bibliográfica tendrás la tesis que querías.

”Podrías decirme que este mecanismo textógeno es puramente formal y sin sustancia. No estés tan seguro porque yo tampoco lo estoy. Más de cuatro filósofos han conseguido renombre mundial con este procedimiento (aunque

sin confesarlo). Habrás abordado la relación entre conceptos de una manera exhaustiva y, estoy seguro, si trabajas con ahínco, harás en el camino ciertos descubrimientos. Puedes duplicar esta maquinaria yuxtaponiendo dos nombres de autores o figuras que en un principio pudieran parecer incongruentes, por ejemplo, Leonardo y Spinoza o Jesucristo y Heidegger. Luego les aplicas la lista de las preposiciones como ya te lo indiqué... y esperas a ver lo que sale. Te aseguro el *cum laude*. ¡Ah!, y si te animas y en lugar de jugar con dos nombres, propios o comunes, tanto da, lo haces con tres, y si pones las conjunciones de un lado tomando dos de los términos y colocas al tercero después de una preposición, ‘Baudelaire y Nietzsche ante la semántica’ seguido de ‘La semántica ante Baudelaire y Nietzsche’, entonces ya no tienes de qué preocuparte: eres genio. Con patente.

”Es más, te había dicho que no juntes términos incongruentes. Ahora te digo que lo intentes: no tardarás en producir imágenes como la proverbial del encuentro de un paraguas con una máquina de coser sobre una mesa de disecciones. Y en ese caso no tendrás una tesis sino un poema, una nueva visión de la realidad, una intrépida denuncia de las pérfidas convenciones de la lógica y de la represiva ley de las probabilidades. Ya no pasarás por científico pero, querido mío, serás un Artista.”

Así funciona la “máquina de escribir” que pare lectores.

*18 de diciembre de 1999*

#### LECTORES

Volviendo a Paul Valéry, pero dejando en los márgenes el arduo compromiso de citarlo y traducirlo: cuando uno escribe jamás está solo. Siempre están allí el lector, el crítico, el público al que se dirige el autor, una multitud indefinible de otros que comentan, corrigen, desmenuzan y silba-

plauden la procesión de las letras: los lectores, esos entes imaginarios para el autor, ficticios, benditos y providenciales, sin los cuales ninguna literatura sería posible.

Joyce despertaba en medio de la noche a Nora, su mujer, con el estruendo de las carcajadas desencadenadas por la escritura de su novela ilegible: *Finnegans' Wake*. Gozaba, ¿de qué? ¡De tanto! Gozaba de la perplejidad de los críticos y de los eruditos de los siglos por venir, gozaba con la imagen de su padre muerto leyendo en el otro mundo el libro de su hijo y afirmando que, por más que se esforzase, Jimmy no alcanzaría jamás su propia gracia para contar historias, gozaba por el placer autoerótico de inventar las palabras-valija o palabras-perchero que se producen por mezclombinación de vocablos que multiplican sus sentidos al arrejuntarse, especialmente cuando la invención de términos que hacen vana la consulta de d(f)iccionarios se nutre con la sangre de diferentes lenguas (la antinovela que es el *Finnegans* incluye juegos de palabras en diecinueve idiomas), gozaba al descuartizar, él, un irlandés, la lengua de los invasores ingleses, devolviéndoles esa lengua y mostrándoles que no habían descubierto y ni tan siquiera imaginado sus recursos, gozaba por saber que escribía un texto intraducible, un texto que desafiaría con éxito a todos los intentos de vertirlo en otro idioma, gozaba de modelar la conciencia increada de su raza tal como se lo propuso en su autorretrato juvenil, de todo eso y vaya a saber de qué más gozaba en sus noches de desvelo y de velorio (“wake”) el artista cincuentón, pero su goce supremo, estoy seguro, era el de atacar con saña y sin tregua ni piedad al enemigo feroz de todo verdadero poeta que es el sentido, el sentido en su sentido prosaico, el sentido de la realidad tal como la transmiten los cinco tramposos que son los sentidos, el sentido de una dirección impuesta que hace intransitable la calle en sentido contrario, el *one-way*, el cuán buey, de la ley. Ese vil sentido, eso que uno comprende.

El autor del poema (o de la interpretación) no se comprende sino que se sorprende con el hallazgo del contra-

sentido... y lo goza. Pero eso aún no basta para escapar del sentido. El autor provoca al lector con un decir inopinado y toma así el lugar del agente, activo, colocando al otro en el lugar del paciente, pasivo. Éstas son las palabras de Valéry, no las de Freud; es el escritor quien hace del lector un paciente. En lo escrito el lector encuentra un sentido, un decir que le está dedicado y sobre el que ejerce su propio oficio. "A él le corresponderá ubicarse ante mis frases como ante una flor o ante una roca singulares, sin habla. Que él encuentre en ellas, por medio de sí, la palabra en estado naciente y no dicha." El poeta busca y calcula el efecto tomándose como el primer y el ideal lector de su palabra inaudita. Se hace otro ante sí mismo, su propio lector, como el soñante en la mañana, cuando recuerda, es otro que quien soñó en la noche. Y el efecto que provoca es diferente del calculado, es un efecto de sorpresa: "La importancia de una obra para su autor está en razón de lo imprevisto que ella le aporta, de él a sí mismo, durante la fabricación." Escribir es toparse con lo ignorado de uno mismo. Con lo inconsciente, con lo reprimido. Si no hay de-velamiento y re-velación, des-cubrimiento, puede decirse que la escritura es anodina.

*1 de enero de 2000*

#### MILENIO

Una primera cosa extraña en este milenio es que *Excelsior* aparece el 1 de enero y que sus editorialistas debemos preparar una nota con fecha 1/1/00. Para un día que se escribe de modo tan raro es natural que las leyes, incluyendo la de esta columna que habría de llevar por título la última palabra del artículo anterior, queden en suspenso. Es así que la palabra 'Anodina' del ficcionario 'Lectores' queda en suspenso para tomar como tema el tan (anodinamente) debatido del fin de un milenio y el comienzo del siguiente.

La discusión toma habitualmente el camino de enfrentar a los que dicen que el milenio empieza hoy con los partidarios de hacerlo iniciar el 1 de enero del año que viene, del dos mil uno. Convengamos en que el tiempo pertenece a lo real y que a lo real, le son indiferentes, nada sabe de, nuestros sistemas de medición y numeración. Simplemente se ha tomado una decisión, esa decisión proviene de alguien que tiene autoridad para hacerla observar, por tanto es una ley, y los demás la aceptamos tácitamente al seguir la regla impuesta por el poderoso. En este caso fue un papa romano quien estableció, tan tardíamente como resulta ser el siglo VI, mucho tiempo después del acontecimiento y de una manera que todos coinciden en señalar como errónea, la fecha del nacimiento de Jesucristo, y fue la Iglesia la que determinó que ese momento era el de un acontecimiento que partía el tiempo en dos: antes y después de Entonces. La Revolución francesa pretendió hacer lo mismo pero su intento fracasó: el poder político que pudo movilizar fue inferior al de la Iglesia romana. El “cero” en el tiempo no es un real, es una ficción, y depende de la persona jurídica y de la fuerza del legislador. Pero una vez que el acto legislativo ha tenido lugar, su consecuencia es indiscutible. Nadie podría poner una fecha distinta a un acontecimiento sin ser tachado de falsificador. A menos que alguien pretenda fijar de modo incuestionable el día (?) y la hora (?) del Big Bang, del gran pum, como tradujo alguien, que dio origen al universo. Mientras eso no suceda, todo milenio es una ficción conveniente y necesaria.

Desde un punto de vista aritmético, es verdad que el año dos mil es el último del segundo grupo de mil y que el tercer conjunto de mil comienza con el número dos mil uno. Pero, si así es como se cuenta, ¿es eso lo que cuenta? Mi memoria abarca lo suficiente como para recordar el año 1950 (Año del Libertador General San Martín, decretó Perón; Año Mariano, decretó Pío XII). Recuerdo a mi maestra de tercer grado diciéndonos, no sin un dejo de tristeza que yo adivinaba en sus palabras: “y ustedes estarán vivos



y celebrarán el año dos mil”. Ella presentía que no podría estar y yo, hoy, desde mi recuerdo, le deseo que lo haya pasado con sidra y panetonne junto a sus muchos bis o tataranietos. Pero ella no pensaba en un cambio que se entendería desde las matemáticas y no hablaba de celebrar algo especial al comenzar el año dos mil uno. El cambio para ella, para mí que la escuchaba hablar de un futuro mitológico del que yo participaría (abriendo la duda terrible: ¿estarían papá y mamá?), estaba fijado en una palabra cargada de valores mágicos: el “dosmil”. El parteaguas para ella y para todos no es aritmético, es lingüístico. La primacía es la del significante y no la del significado, siendo tan ficticio uno como el otro. Y así fue siempre. El pánico europeo del año mil fue el del año mil y no el del mil uno. Los problemas con el 2YK no se esperan para el año que viene sino para el día de hoy y el de mañana y, sobre todo, el de pasado mañana, lunes, indiscutiblemente, el primer día “hábil” del nuevo milenio. Pero, quizás, todo esto es –y habrá que ver lo que eso significa– anodino.

*8 de enero de 2000*

#### ANODINO

Es poco conocido el sentido propio (y mucho el sentido figurado) de la palabra “anodino”. Significa, en las distintas lenguas que sobreviven al griego, lo que no produce o lo que atempera el dolor. El (f)diccionario histórico de la lengua francesa (¿por qué no tendremos algo parecido para la lengua española?) dice que en tiempos de Molière los médicos ofrecían muchos medicamentos “anodinos” que no surtían el menor efecto analgésico, y de ese hecho se derivó el cambio semántico: lo anodino pasó a ser lo intrascendente, lo insustancial, lo insignificante, ineficaz, sin consecuencias, lo que no lleva a ninguna parte. A lo anodino, que tanto abunda en la literatura y en el psicoanálisis,

en la conversación y en la vida, yo querría oponer el estilo, la punta acerada que deja huellas, que inscribe, que inquieta y desquicia, que “saca de onda”. Tal vez el tránsito que estamos presenciando de la pluma y la máquina de escribir, que cavan su huella en el papel, a la escritura en pantallas cristalinas donde todo se borra sin dejar marcas implica el fin del estilo, del decir grabando, rasgando, que hace reír o que duele. Que mueve, remueve, conmueve. Como corresponde a la interpretación y a la poesía.

Vivimos —tal vez siempre fue así— en un caldo de palabras insustanciales. Nos invade la redundancia, el parloteo que ocupa, llena y mata el tiempo, la nimiedad elevada al rango de noticia y novedad. La sustancia trágica del mundo es digerida y metabolizada por un aparato de aplanamiento afectivo. Si alguien siente que un acontecimiento le duele, necesita de un opiáceo, de un tranquilizante, de un antidepresivo, de un anodino. Y lo encuentra, es más, no puede defenderse de la administración oficiosa de ese calmante bajo la forma de un discurso atarácico. Si alguien sufre por la matanza de Acteal en Chiapas o por la guerra civil en España o en Chechenia, por la extinción de una especie animal o vegetal, por el hambre del otro, por la miseria psicológica de las masas, encuentra rápidamente quien le diagnostique una “sensibilidad enfermiza” y le ofrezca compasivamente un cable a tierra para que descargue su tensión excesiva. El periodismo y la industria del entretenimiento tienen esa función eminente. “*Show business*” es una designación infinitamente más adecuada. Se trata de mostrar (“*to show*”), y eso es una ocupación y un negocio (“*business*”). Se muestra la realidad y se atiborra la capacidad de recibir sensaciones, provocando así la incapacidad de entender lo que se ve. Hay que colmar lo que Heidegger llamaba “la avidez de novedades” (*Neugier*) con un discurso compartido que sirva para unificar la representación del mundo, con las “habladurías” (*Gerede*), con los lugares comunes que son pervasivos, que todo lo infiltran y que hacen

que incluso una escritura, como esta que pretende denunciar tal estado de cosas, acabe siendo también anodina.

¿Cuántas páginas tendrá el periódico de mañana? ¿Ochenta, cien? ¿Supone alguien que si no pasan cosas importantes o si no hay nada interesante que decir tendrá ese diario menos páginas? ¿Se reducirá la duración del noticiario en la televisión? ¿Disminuirá el número de “cápsulas informativas”? ¿“Entrará” la caída de un avión con 300 ocupantes en Kuala Lumpur o la boda de una princesa en Goldavia? Eso sí, sin afectar el titular de ocho columnas para el nuevo record continental en los 200 metros mariposa. No; el espacio de los “medios” (¿medios de qué enteros?) está abierto y es necesario llenarlo. Aunque sea de un anodino vacío.

*15 de enero de 2000*

VACÍO

Empecemos por distinguir dos formas de hablar del vacío. Por una parte, está el vacío en sentido estricto, en su sentido físico, ese que podemos crear artificialmente quitando el aire de un recipiente. Por la otra, está el sentido figurado, como cuando hablamos acerca de un avión sin pasajeros ni tripulación, de una cáscara sin pulpa, de un cuaderno sin escritura. Este segundo sentido nos refiere a lo hueco, a lo que carece de sustancia y de solidez. La idea de “vacío” se aplica con frecuencia al exceso de palabras y de ornamento para ocultar la falta de cuerpo o de significado, a lo que en poesía se llama ripio. Hay que tomar en cuenta, además, las metáforas que se derivan de los dos sentidos: una cabeza vacía, hacer el vacío a alguien, caer en el vacío, decir vaciedades, etc., juntando en español lo que en inglés reconoceríamos como “hollow”, “empty”, “void”, “vacuous” y “vain”. Todos esos matices que en español nos permiten aproximar pero también diferenciar lo hueco, lo

vacuo, lo vacío, lo vano, lo que queda en blanco y hasta, en cierto modo, lo anodino y la nada.

En el ficcionario anterior hablábamos de los periódicos con sus páginas siempre llenas de letras y de la impresión general, generalizada, de que están pletóricas de vacío. La consecuencia es que la gente se llena con ese vacío y puede repetirlo y amplificarlo en conversaciones. Es lo que quiero llamar “co-mu-ni-ca-ción”: el discurso envolvente hecho de banalidades que inundan y sofocan tanto la palabra como el pensamiento. Decíamos también que era anodino denunciar y quejarse de ese vacío del que todos, quien más, quien menos, participamos. De nada somos tan responsables como de la oquedad de nuestra palabra. A cada uno le toca asumir la suya.

Los poetas son los que han sabido –¡cuándo no!– expresar esta desgracia de la ausencia de palabra, de palabra significativa, en medio del ruido de los mensajes necios. Vienen a mi memoria dos ejemplos eminentes. El primero, el de una novela que calificaría con gusto como aspirante al título de la mejor novela escrita en nuestro país, injustamente relegada, imposible de conseguir en librerías, que es *El libro vacío* de Josefina Vicens. El segundo es un poema inagotable: “The hollow men” de T. S. Eliot que comienza con estos versos: “We are the hollow men / We are the stuffed men / Leaning together / Headpiece filled with straw. Alas!”, y que en la traducción de José M. Valverde suenan así: “Somos los hombres huecos / somos los hombres rellenos / apoyados uno en otro / la mollera llena de paja. ¡Ay!”, y que sigue con “Nuestras voces resacas, cuando / susurrarnos juntos / son tranquilas y sin significado...” He mencionado dos obras, y en las dos el vacío resuena como un eco de la vacuidad de nuestros contemporáneos.

Pero no es suficiente ni fecunda la mera crítica del vacío circundante. Hay que entender que esta invasión universal de los seres hablantes por un discurso aplanador, borrador de las diferencias, responde a una necesidad, que no es el capricho de una mente perversa sino una expresión de la

desesperación por encontrar un sentido a lo que sucede en este mundo. La ausencia de explicación, la falta de un sistema compartido de creencias, la sensación de desamparo ante la irracionalidad de nuestras instituciones y ante lo imprevisible e incontrolable en nuestras vidas, clama por alguna clase de garantías. Todos nos apresuramos a “entender”, es decir, a incluir en un sistema mental de expectativas, en una red de prejuicios, tanto lo que pasa como lo que podría pasar. Ningún acontecimiento debería cogernos desprevenidos. Nada más frecuente que escuchar a alguien que no entiende nada y que no sabe escuchar, diciendo: “Lo que pasa es que...” y soltando un discurso hecho de esas habladurías y de esas “novedades” que mostraban, para Heidegger, la caída del “ser ahí”, la deplorable condición del hombre viviendo en un mundo cada vez más complejo e incomprensible, cada vez más ancho y más ajeno. Para subsanar ese defecto acude, diligente, el discurso corriente, trivial.

*22 de enero de 2000*

TRIVIAL

Es trivial, anodino, inocuo, vacío, pronunciar un discurso contra la trivialidad y, más aún, hacerlo con la presunción de disimular la inopia de uno mismo con la denuncia de la ajena. Más nos vale reconocer que el recurso a las frases hechas y al sentido convencional de las palabras, así como el refugio en la “ambigüedad” de las significaciones (de nuevo Heidegger), tiene la función eminente de fijar al mundo para el sujeto y, por reflexión, como en un espejo, fijar al sujeto en el mundo. “Se” piensa y “se” habla cual hacen los demás. “Se” entiende, “se” comprende. El ser encuentra sus amarras, sus anclas; el sujeto se ve, por fin, sujetado, liberado del peso de tener que decidir sobre sus deseos. El Otro ya sabe lo que (me) conviene. La vida se convierte en una

respuesta a la demanda de ese Otro: “dime qué quieres de mí”. Y siempre abundarán los bienintencionados que indiquen al sujeto qué es lo bueno y qué lo mejor.

Al incorporarse (meter el cuerpo) en la corriente, en lo corriente, la responsabilidad (capacidad de responder) se anula. El sentido es el de la corriente y no hay más que dejarse llevar. Las encuestas de opinión dirán que uno va por el buen camino, el normal, el de los demás. El sinsentido desaparece o se le atribuye al que piensa y obra distinto. En caso extremo se le aísla: “está loco”, padece alguna clase de “enfermedad”. Las respuestas a las preguntas por la propia existencia vienen ya dadas, formuladas por un Otro que las da en nombre de todos. La globalización tiene, entre muchos, el efecto de unificar y modelar las representaciones, las imágenes y las fantasías de los seres. El mundo, quizás el contemporáneo más que ninguno que antes se haya visto, tiene horror al vacío.

Hay que apresurarse a tapar el hoyo... que nadie advierta el hueco en medio de la vida: las modas, el ruido que se hace pasar por música, los rituales colectivos milmillonarios por la televisión, el teléfono en general y el portátil muy en particular como diseminadores de la palabra vana (Cf. Cocteau: “*La voz humana*”, Bradbury: “*El asesino*”), la publicidad, la distribución de los delicados privilegios de sentirse “diferentes”, los nacionalismos y fundamentalismos, en fin, los incontables procesos de masificación, tienen a su cargo la función paradójica de llenar el vacío... con vacío, con un vacío que parezca plenitud, que haga “como si” hubiese un contenido. ¿De qué se trata? De inundar con respuestas el campo en el que podría aparecer la pregunta, de adelantarse a la interrogación por el sentido de la vida que llevan los cuerpos obturando, por medio de la saturación con “rollos” (¿cuál es la palabra “culto” que podría suplir esa expresión “vulgar”?), los canales sensoriales, los cinco sentidos, por medio de los cuales el sujeto participa en el mundo. El discurso corriente, lugarcomunizante, tiene que cumplir con el papel, requerido por los

propios sujetos, hay que decirlo, de ocultar la angustia que se desprende de ese saber que a nadie se le escapa, el saber de la precariedad de la existencia, de nuestra transitoriedad, el saber de la vanidad de cuanto nos rodea y de los "yoes" de cada uno.

Hemos llegado, finalmente, a aislar la doble naturaleza del vacío. Primero, el vacío es la esencia del ser humano en tanto que carencia, aspiración a una palabra que traiga belleza y verdad, falta que pide ser llenada. El vacío como aspiración, anhelo, deseo. Y, en segundo lugar, el vacío que se disimula con un discurso común lleno de sentido, público y publicitario, hecho con retazos de ciencia, religión y arte, para convencernos de que, si el vacío fuese compartido, fuese el de muchos, eventualmente el de todos, dejaría de serlo. Dos vacíos: el del silencio que hace posible la palabra y el del ruido que la sofoca; el primero llama a la creación, el segundo satura y sutura, desmiente la carencia.

*29 de enero de 2000*

#### CARENCIA

Intentemos el encomio de lo que antes hemos criticado, de lo que todos critican, del vacío, la falta, la carencia. ¿Quién, en su sano juicio, no habría de preferir la riqueza, la plenitud y la abundancia? Y, justamente, ese es el punto crucial. Quien tiene está satisfecho y no aspira sino a disfrutar de sus bienes; en todo caso, su cuidado es el de no perderlos. La posesión es conformista, mata al deseo. Es lo que pasa con las anoréxicas, esas enfermas de los refrigeradores llenos. La lógica de la abundancia es la del principio del placer, ajena a las inquietudes y a los esfuerzos que producen el goce, el goce de experimentar la tensión por alcanzar una meta reputada como difícil, como exigente.

Si queremos recurrir a una imagen poética comparemos

al estanque que derrama el agua que le sobra con el vaso caro a Gorostiza, el vaso cuya esencia es el vacío, un vacío que pide el agua y que se ofrece para que el agua en él “tome forma y se aclare”. El estanque nada desea, el vaso sí. En la saciedad, la aspiración suprema es la de quedar dormido, dejar que el tiempo se escurra. En cambio, la carencia es una invocación para que la sensibilidad produzca, invente, una composición para la mirada (cuadro), o para el oído (música, poesía), o para el entendimiento (filosofía), o para la imaginación (cuento, novela, historia) que pongan un término a la excitación.

Normalmente lo que se pide del arte y del artista es que produzcan objetos bellos que escondan la falta, que tapen el vacío en el sentido del mundo. Normalmente el arte y el artista respondieron (hay excepciones, las de los creadores) a esa demanda. Hasta que llegó el siglo xx, y con él aparecieron nuevas formas del arte y del saber; llegó a ser manifiesta la tendencia a mostrar la discordancia y la insuficiencia de nuestras formas de representarnos la realidad. Surgieron las vanguardias artísticas y todas ellas comparten un objetivo común: mostrar la carencia, el centro negro de toda luminiscencia, hacer vacilar tanto a las evidencias como al sentido. Las palabras ya no representaban y duplicaban la realidad sino que mostraban la angustia del sujeto ante un mundo que se le hace extraño, incomprendible. La pintura expone la disolución del objeto reconocible: la forma, el color, las proporciones, la perspectiva, lo estático del cuerpo captado en un instante, todo aquello que nos da cierta garantía, pasa a ser cuestionado. La música pierde el centro tonal y la melodía reconocible que conduce previsiblemente al acorde final para oscilar en una suerte de indefinición donde el sujeto es llamado a decidir en medio de lo inestable o de lo aleatorio. La conciencia deja de ser el centro de la persona, la noción misma de persona es impugnada, y por todo ello es que el psicoanálisis es considerado solidario de estas distintas formas de vanguardia artística. El sueño deja de ser lo irreal



y lo fantástico-fantasmático, pasa a ser visto como el oscuro núcleo del sujeto. Los artistas no reflejan al mundo, lo deforman, muestran sus aspectos intranquilizadores, exhiben lo que debía quedar oculto, transmiten los aspectos ominosos de lo cotidiano. Todo lo novedoso en el arte del siglo xx es mostración del vacío e impugnación del sentido. Nada es como parece. “Todo lo sólido se desvanece en el aire” (Marx).

Lógicamente, al mostrar el vacío se engendra una reacción, la que procede del horror al vacío y que busca un suelo firme reafirmando que las cosas son como son, es decir, como parecen ser en el discurso común, en las convenciones religantes. La vanguardia engendra su propio rechazo, la reacción que busca refugiarse de nuevo en el entretenimiento, el retorno al clasicismo y a los ideales convencionales de una belleza masificada que es favorecida por los métodos de la reproducción masiva. Mas el viajero que se ha aventurado por esas regiones de lo desconocido y que ha probado el sabor de los frutos prohibidos ya no puede regresar a lo anterior. No puede escapar al destino del que visitó la calviniana ciudad de Tamara.

*5 de febrero de 2000*

#### TAMARA

Una de las obras excelsas de la imaginación del siglo que tiene apuro por ser el pasado es el viaje que hace Italo Calvino por *Las ciudades invisibles*. Hacia la página 23 o 24 de la edición en castellano, el viajero, Marco Polo, se encamina hacia la ciudad de Tamara. Cuando se aproxima a ella siente que todo cuanto ve remite a la realidad de las cosas: la huella de las zarpas en la arena al tigre que pasó por ella, la nube a la posibilidad de la lluvia, el fruto al árbol que lo dio y a la semilla que en él se esconde y de la que otro árbol saldrá.

Pero entra en Tamara y allí se asombra al ver que todo indica algo distinto y arbitrario, que requiere de una interpretación. Las relaciones son indirectas: un tonel es la señal de la taberna, unas tenazas la del dentista; el orden y la amplitud de las casas y jardines refleja la opulencia de sus propietarios, la flacura del asno la pobreza de su dueño; la sonrisa del niño corresponde al amor de sus padres; la elegancia de la joven al buen gusto de su pretendiente. Nada es como parece: la ciudad no se recorre, se lee, pues en ella nada hay que no simbolice otra cosa, cada detalle habrá de ser traducido porque dice lo que se ha de pensar. Tras residir un tiempo en Tamara el viajero se va, sin saber a ciencia cierta cuál es la verdadera naturaleza de la ciudad, lo que se esconde bajo esa avalancha de signos... y encuentra entonces que las nubes no son ya nubes ni anticipan la lluvia sino que parecen danzantes, las marcas en la arena son escrituras de un calígrafo borracho, las frutas son emblemas de la anatomía masculina o femenina.

No faltará quien diga que el viajero pre-tamarino estaba mejor instalado en la realidad y no se complicaba la vida buscando sentidos herméticos, extraviándose en dudosas interpretaciones. No faltará quien afirme que al estar en esa equívoca ciudad se infiltró en él una inclinación hacia la sospecha, un hábito de indagar a las cosas simples para descifrarlas como si de criptogramas se tratase, una inquietud, un sentimiento de ignorancia, una necesidad de asegurarse acerca de lo que parece tan natural a los habitantes de la ciudad. Pero será mejor no decírselo al viajero que pasó por Tamara: él replicaría que su mundo es ahora infinitamente más rico que antes, que la incertidumbre sobre la significación de lo que ve y oye le ha llevado a aguzar ojos y oídos, que su tacto recoge ahora testimonios insospechados, vibraciones sublimes, subliminales, matices imperceptibles, microtonalidades, sutilezas insondables del ánimo y del humor, insólitos mensajes de lo inaudible.

Nietzsche y Heidegger, Kandinsky y Francis Bacon, Schoenberg y Ligeti, Musil y Eliot, Freud y Lacan, Resnais

y Greenaway, son algunos de los pares de nombres que representan a Tamara. No se pasa impunemente por sus obras. El sujeto que se somete a ellas tiene que salir de sus goznes y pasar a ver el mundo de otra manera, de una manera otra. No se las consume: se es consumido por ellas. Y no se puede decir lo que dicen. ¿Quién podría “contar” una escultura de Brancusi, una página de Beckett, una secuencia de Berio? Y no es porque tales producciones encierren un “misterio”. Es porque confinan con lo que de verdad vale la pena expresar, es decir, con lo inexpresable.

*12 de febrero de 2000*

#### INEXPRESABLE

Hemos hecho la apología del vacío en tanto que es el vacío el que incita, el que provoca la creación, la interpretación, la transcripción de un estado de ánimo, de una impresión, de un anhelo, en otra cosa: una frase, un acto amoroso, la búsqueda de un manjar, el tarareo de una melodía. La impresión, por la fuerza impelente del vacío, se hace expresión. El sujeto, con su acto, retrata el vacío que lo habita, lo transforma en objeto, lo propone a la consideración de otro. Y no hablo, no hablo tan sólo de la creación artística. Hablo de cuanto hacemos los seres humanos: poner límites, amoblar, contar, coagular, colorear y dar voz al vacío. Sobre el fondo insondable del silencio, de la página en blanco, de la pared incolora, de la tierra baldía, surgen los jardines creados por el trabajo. Y no sólo ellos, los objetos bellos y útiles; también el campo de concentración, la ciudad monstruosa, el tugurio, la obra multiforme de la crueldad.

Tal vez nos hemos excedido al decir que los trabajos y los días de los hombres expresan el vacío. Más exacto sería decir que se esfuerzan por expresarlo y los obreros encuentran siempre en el producto la semilla de una decepción.

ción; hay algo que no llegó a cuajar, hay un dejo de insatisfacción, hay algo mejor, más adecuado, que podría hacerse. El hueco no ha sido llenado; hay que volver a intentar, hay que ir más adelante: promulgar una nueva ley que eluda la trampa que se hizo en la ley anterior, construir nuevos establos para las crías del ganado de hoy, acumular más objetos o capital, mejorar la receta de ese platillo, actualizar y hacer progresar el conocimiento... hasta topar con el límite, ese punto infranqueable más allá del cual se extiende el infinito espacio de lo inexpresable. Nuestros débiles sistemas de aprehensión del mundo, los estrechos márgenes de nuestra sensibilidad, la limitada comarca de nuestra conciencia, los engaños a los que está sometido el yo, las ilusiones y los delirios con los que nos protegemos de nuestra indefensión, la cortedad de nuestro lenguaje, son otros tantos muros que más que darnos un mundo nos ponen a distancia de él o nos encierran en una profunda celda desde la que miramos por un hoyo estrecho.

Y ahora sí que llegamos a la función del arte y de la interpretación, o del arte de la interpretación, como también podríamos decir, proponiendo una interpretación del arte. Profundizando en una idea que procede, otra vez, de Paul Valéry, planteemos que la belleza surge cuando se describe y se explora la condición de no poder expresar, cuando se descubre que lo esencial, lo irremplazable, en una cierta obra de arte consiste en que ella gana por default a todo comentario, a toda interpretación y traducción, a toda tentativa de circunscribirla y apresarla en una red de frases exactas. La esencia de la obra de arte, aun la hecha con palabras, consiste en derrotar a las palabras por medio de la producción de un objeto, literario incluso, que escapa a la prisión del lenguaje. El logro máximo del artista sería el mutismo del espectador; hacer que él experimente la vanidad de todo comentario, la superfluidad de toda interpolación, la imposibilidad de toda modificación, el reconocimiento de la obra como definitiva. Hasta llegar a la meta: el silencio.

18 de marzo de 2000

## REPRESIÓN

Empecemos por poner a la palabra en la mesa de disección y por lamentar que la lengua española no tenga un verdadero diccionario, uno útil, que nos ponga en contacto con la etimología y con la historia de cualquier vocablo y que nos permita seguir el desarrollo de sus significados y de sus acepciones. Lamentémoslo en particular para esta palabra “represión” sobre la cual el paupérrimo de Corominas y el poco informado de María Moliner nos dejan en ayunas. Digamos que *reprimere* en latín significa “contener, impedir” y que al principio la palabra se empleaba para significar la contención de un sentimiento demasiado violento como, por ejemplo, la cólera. A partir del siglo XIX agrega un nuevo sentido: ya no es una prevención autoimpuesta de emociones subjetivas sino que es una actividad punitiva; es la acción de mantener el orden suprimiendo por medio de la violencia los movimientos colectivos. La palabra “represión” se extiende desde la psicología al discurso jurídico-político y al militar. También, en la ampliación del concepto, encontramos que todo lo que hace “presión” es objeto de una resistencia o fuerza contraria, que es “represión”. Así, por ejemplo, en hidráulica, donde la represa permite transformar la fuerza del agua en energía. En el plano psicológico, suelo natal del concepto, el sujeto “se” reprime prohibiéndose actuar de acuerdo a sus inclinaciones en tanto ellas le parecen reprobables desde un punto de vista moral, estético o social. La idea de represión pasa a formar parte de una extraña pareja con la idea de deseo. El lenguaje corriente podrá acoger expresiones como: “Si tienes ganas, hazlo. No te reprimas.” El castigo, la “reprimenda”, por hacer lo que se ha querido puede venir desde el otro o desde uno mismo. O uno puede castigarse por no haber hecho lo que quiso y entonces arrepentirse, sentirse deprimido por haber dejado pasar una

oportunidad, por haber traicionado a la propia naturaleza. Y esto puede suceder con la entera conciencia del sujeto.

Con el advenimiento del psicoanálisis aparece una nueva significación: el objeto sobre el que recae la represión es un saber, el saber inconsciente, del cual el yo se defiende, al que rechaza conocer y al que expulsa fuera de su dominio. Pero lo reprimido no queda tranquilo; después de expulsado, ese saber hace presión y retorna bajo las formas del sueño, del acto fallido, del síntoma, transformándose en enigma y en sufrimiento. Se toma sus “represalias”. Así, paradójicamente, la “defensa” de represión no aleja el conflicto sino que lo eterniza. Lo reprimido, puesto que no desaparece sino que deviene inconsciente, se transforma en causa de un ataque ineludible de lo que ha sido rechazado y que busca su satisfacción, ineludible porque procede del interior mismo del sujeto. El yo, que había recurrido a la represión para protegerse, acaba transformado en su víctima, debe estar constantemente en guardia para evitar el retorno de lo reprimido, debe imponerse cada vez más esas autorrestricciones que caracterizan a las neurosis.

¿Y qué es eso que el yo no puede saber y condena al exilio, a vagar y a actuar desde fuera de la conciencia? ¿Cómo es que el “yo”, supuestamente órgano del conocimiento, llega a no querer, mejor dicho, a no poder saber, y a transformarse en una potencia “resistente, repelente y represora”, según decía Freud? Sucede así porque el saber rechazado es inconciliable con el yo, es algo que “no cabe en la cabeza”, algo que no podría aceptarse sin reconocer una contradicción, una incoherencia, una incompatibilidad, porque es un saber que coloca al sujeto en la posición de tener que elegir, o lo uno o lo otro, no los dos a la vez, para mantener una imagen unificada de sí, para poder dar la cara ante el otro, es decir, ante el mundo que es un mundo social, el mundo del Otro. Es el saber transgresor y traidor. El del otro sexo, de lo incestuoso, de lo agresivo, de lo egoísta, de lo homosexual, de lo que el Otro decreta como prohibido y que el sujeto, por eso, debe rechazar como si

le fuese ajeno. La represión es la alianza del yo con la realidad exterior en contra del saber inconsciente, en contra del saber del deseo, en contra del deseo del saber.

Por eso el saber que se rechaza, el inconsciente, es el portador de las mayores verdades, de lo más íntimo de cada uno que habrá de ser considerado como extraño y extranjero, “éxtimo”, como lo bautizó Lacan, “territorio extranjero interior”. Lo “éxtimo” no es reconocido como propio, como saber de uno mismo, sino después de vencer tenaces resistencias como las que pone en juego ese yo en la práctica del psicoanálisis. Pero sería injusto culpar al yo y sólo al yo por aferrarse a la ignorancia.

*25 de marzo de 2000*

#### IGNORANCIA

La represión no es la mala voluntad o la mala fe –tal como lo pretendía J.P. Sartre antes de conocer bien a Freud, cosa que sólo sucedió cuando John Houston le pidió que hiciese un guión sobre la vida del legendario fundador del psicoanálisis. Menos aún es la represión equivalente al engaño o a la mentira. Las pulsiones, las fantasías, los deseos del sujeto le son extraños y extranjeros porque el Otro no acepta que él o ella sea tal cual es, con ese discurso, con esas pasiones. Amenazas, sobornos y chantajes configuran un paisaje que es, para todo hombre, para toda mujer, particularmente en la infancia, el horizonte del posible saber. El saber posible debe ser conciliable con los mandatos del Otro.

Para poder vivir en la sociedad de los humanos hay que ser, en mayor o menor medida, complaciente. Hay que aceptar la ley que es la del lenguaje, la establecida en la sociedad, la que impone participar en intercambios, es decir, en un sistema de renunciaciones recíprocas que constituyen la base del contrato social y de la que cada uno recibe una precaria aceptación de la “propia” (en verdad, prestada)

existencia. Es lo que se da en llamar la “identidad” y que no es otra cosa que la aceptación de las coordenadas fijadas por el Otro: “así te llamas, éste es tu idioma, éste es tu país, ésta es tu religión, éstos son tu clase y tu lugar en la sociedad y las leyes que te han de regular desde que naces hasta que mueres”. Lo propio, lo que uno es en sí mismo, es el resultado de la asimilación a los significantes y al saber del Otro. Soy lo que tú dices que soy. Mis pensamientos “propios” son los que el otro me permite tener. Tal vez lo único “propio” que queda es el funcionamiento del cuerpo, pero, ¡ay!, también él está mediatizado por el lenguaje, por los rituales, por la reglamentación y por la mercantilización de los movimientos que llega hasta la intimidad de las células.

¿Cómo no estar de acuerdo con Aldous Huxley (*Eyeless in Gaza*) cuando dice que él no podría coincidir con Descartes y su “*cogito, ergo sum*”? Podríamos parafrasearlo y decir “*cogito, ergo la United Press est*”, o, “*cogito, ergo el Otro est*”. Para el hoy olvidado novelista inglés el cuerpo, ése sí, podía ser el asiento de certidumbres: “*caco, ergo sum*”, dice. Pero Freud y Lacan objetarían también a esta propuesta escatológica diciendo que la educación esfinteriana es la épica del triunfo del Otro en lo más privado, que las opiniones de los adultos y el saber médico y las regimentaciones del pudor y una serie de ecuaciones simbólicas confieren a la caca las más variadas significaciones, es decir, que todo el saber del Otro invade y permea también a esa, la más modesta de las actividades del organismo. Y el sujeto obedece (o se rebela, es casi lo mismo) a ese saber penetrante e insidioso que coloniza su vida.

Hemos de convenir en que nada es “propio” si no ha sido escriturado y asentado en alguna clase de documento para que el sujeto pueda disponer de él: el nombre, el sexo (del cual el niño en un principio no tiene la menor idea, pero que se le asigna “de oficio” en el momento de nacer), los objetos, las propiedades, las relaciones de parentesco, los modos de satisfacer las necesidades, los dioses, los tabúes,



todo, incluyendo lo que se puede y lo que no se puede hacer con el cuerpo, debe ser autorizado por alguien. En eso consiste el fundamento misterioso y místico del poder.

*1 de abril de 2000*

#### PODER

Cuanto le es dado al sujeto puede serle quitado; no otra cosa implica el ser súbdito de la ley. Para que esta sujeción funcione es necesario que cada uno alcance la ilusión de su autonomía, ilusión digo porque su supuesto es que se desconozca que toda libertad es libertad condicional, que hay un “siempre y cuando” tácito detrás de cada autorización. Se vive *on probation*, bajo la condición de pasar las pruebas que propone e impone el poder. Foucault puso al desnudo la ecuación que liga al poder con el saber no en sus formas descollantes, rutilantes, que nos encandilan porque aparecen como noticias que se publican. Él se refirió a las formas microscópicas de actuación de los saberes en la regulación que se impone a los cuerpos, en las cárceles en las que transcurre, encerrada, la vida. La política es acción del poder sobre los cuerpos y ella está presente en la más ínfima de las acciones humanas. El derecho tiene la función de legitimar y eventualmente de acotar esa acción.

Desde el nacimiento se manifiesta al sujeto de mil maneras que la vida le ha sido dada y que por ello está en deuda, con los padres, con la patria, con el Dios de la religión o con el Estado del laicismo a cuyas demandas él no puede escapar. El Otro lo quiere y lo requiere. Pero, ¿qué quiere el Otro? Esta pregunta no puede ser contestada porque no tiene una respuesta precisa, porque tampoco el Otro sabe cuál es su deseo; simplemente, lo hace valer. Los límites entre lo razonable y lo caprichoso son fluctuantes, inestables, no constituyen un sólido pedestal sobre el cual se puedan asentar certidumbres. La interrogación sobre el

deseo del Otro, cuya primera figura para el hombre o para la mujer en ciernes es la madre –“¿qué quiere de mí y cuáles son las condiciones que debo reunir para ganar y conservar su amor, ese amor del que dependen tanto mi bienestar como la satisfacción de mis necesidades?”–, aparece como una laguna imposible de colmar por el saber. Ninguna margarita deshojada aportará la respuesta ¿mucho, poquito, nada?, ¿esto, aquello, lo de más allá?

Hay que insistir: el fundamento del saber es el intento siempre fallido, siempre insuficiente e inexacto, de responder a una pregunta imposible sobre el deseo de la madre. Es por esto que ninguna ciencia y tampoco el psicoanálisis puede aportar el saber faltante. Hay que atenerse, en cambio, a una sabia desconfianza acerca del saber, es decir, socráticamente, saber que no se sabe o, cartesianamente, aplicar una duda metódica que recaiga sobre las pretensiones del conocimiento. Quizás quien mejor pudo expresar esta posición fue Nicolás de Cusa, que en 1449 escribió: “El conocimiento por el cual uno cree conocer lo que no puede ser conocido no es un conocimiento; en tal caso, conocer consiste en saber lo que no se puede conocer.” O, en una frase que rápidamente se ha transformado en un lugar común de nuestra cultura y, por eso mismo, ha ido perdiendo su filo: “De aquello de lo que no se puede hablar, de eso, es menester callar” (1918, Wittgenstein).

*8 de abril de 2000*

WITTGENSTEIN

Sería imposible e insensato escribir artículos periodísticos acerca de un pensador admirado, hasta el punto de la idealización, y admirable, por el rigor y por la impar profundidad de sus proposiciones filosóficas –no siempre comprendidas, no siempre comprensibles. Tal es el caso de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), uno de los dos filósofos

más influyentes del siglo xx (el otro es Martin Heidegger, a quien se puede admirar pero no precisamente querer). El lector interesado, si no sabe acerca de Ludwig W., puede referirse a las varias biografías (la más completa es la de Brian Mac Guinness), al excelente y divulgado estudio *La Viena de Wittgenstein* de Janik y Toulmin (publicado por Taurus en España) y a los múltiples libros que circulan con la firma del filósofo y de los cuales él publicó sólo uno, el breve *Tractatus logico-philosophicus*, en alemán en 1921 y en inglés en 1922, con prefacio de Bertrand Russell. En cuanto a la difusión de su obra restante, esos gruesos volúmenes de observaciones y aforismos, nunca se podrá encomiar suficientemente la labor del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM que nos ofrece traducciones pulquérrimas, junto con el original en alemán, de acuerdo a la exigencia testamentaria del propio Wittgenstein que no autorizaba, para el futuro, ediciones de sus escritos en ninguna lengua si no iban acompañadas de las palabras precisas e intraducibles de su hermética prosa alemana.

La obra desafía y seguirá desafiando a las tentativas de abarcarla en su conjunto. Wittgenstein vivió revisando sus resultados anteriores y postergando siempre la publicación a la espera de formulaciones definitivas que tardaban en llegar. Sobre esa obra se vuelcan desde hace 40 años investigadores, filósofos, historiadores y comentaristas de toda laya. Desde el campo del psicoanálisis hay que recomendar el libro de Jacques Bouveresse: *Wittgenstein, lecteur de Freud*, y mencionar, con reservas, el de Paul L. Asoun: *Freud et Wittgenstein*, editado en español por Nueva Visión, y el de Jean P. Arnaud: *Freud, Wittgenstein et la musique* (París, PUF).

Es sorprendente que un filósofo que no ha dejado muchos testimonios sobre su vida privada haya sido transformado en personaje que estimula la imaginación de novelistas. En ese sentido no deben dejar de leerse dos cáusticas novelas de Thomas Bernhard: *El sobrino de Wittgenstein* y *Corrección*, alguna obra curiosa tal como el *thri-*

ller policial de Philip Kerr: *Una investigación filosófica* (Anagrama), y un libro interesante y difícil de catalogar, en principio sobre psicoanálisis y psiquiatría, escrito por Françoise Davoine y que lleva por título *La folie Wittgenstein* (París, EPEL). No menos intrigante y novelesco resulta *Wittgenstein against Hitler*, de Kimberley Cornish, que pretende documentar, uno, que el odio de Hitler contra los judíos depende de su encuentro con Wittgenstein, ese casi judío o medio judío, en Linz, Austria, en 1910, y, dos, que en los años treinta nuestro Ludwig actuó como espía para los soviéticos y como agente reclutador para el Komintern staliniano. ¿Qué nos queda después de revisar todos estos libros y, además, de ver o volver a ver la inolvidable película *Wittgenstein* del director inglés Derek Jarman, cuyo rigor documental y filosófico se debe al connotado Terry Eagleton? Algo sorprendente, aunque no único en los anales de la filosofía: el pasaje del individuo histórico, del atormentado filósofo, al terreno de la leyenda.

*15 de abril de 2000*

#### LEYENDA

Corresponde hablar de Ludwig Wittgenstein como personaje legendario y tratar de entender cómo es que un filósofo extremadamente técnico en su lenguaje, incomprendible para la inmensa mayoría de los mortales, que no ha dejado fragmentos autobiográficos sino tan sólo un exiguo diario filosófico y unas cuantas cartas dispersas, un hombre “extraño y extranjero” (tal es el título de una reciente y extraordinaria biografía de Fernando Pessoa, aparecida en Alianza Editorial), se ha transformado en una especie de héroe al que se menciona siempre con genuflexiones que parecen tanto mayores cuanto menos se conoce su obra.

¿Y qué decir de su vida? Cuando uno se entera de la serie de acontecimientos que van puntuando los años del

filósofo podría parecer que uno se interna en lo anecdótico y que contribuye a esa ignorancia sobre lo esencial, eso que Ludwig efectivamente aportó en el campo de la filosofía. Pero sería una falsa impresión. Sólo quien es capaz efectivamente de mirar desde afuera, como un nuevo Diógenes, con la mirada de un antropólogo marciano, el mundo de los hombres, sólo quien puede abatir todo prejuicio en su vida, es capaz de subvertir el pensamiento. Ésa es, creo, la clave de su obra: Wittgenstein vivió desde afuera de su ego, inmunizado contra esa enfermedad mental generalizada que es el yo. Habida cuenta de esta hipótesis, y en relación con ella, cabría recordar los acontecimientos. Nació en Viena en 1889 y murió en Cambridge en 1951. Era el menor de ocho hijos de una adinerada familia de industriales que renunciaron al judaísmo y que ingresaron en la nobleza, los *von* Wittgenstein. Tres de sus hermanos se suicidaron, otro, el pianista, perdió el brazo derecho en la guerra (Maurice Ravel escribió para él su conmovedor *Concierto para la mano izquierda*). El propio Ludwig no pasó un solo día de su vida sin pensar en suicidarse. Se juzgaba a sí mismo con inaudita ferocidad, posiblemente por su homosexualidad actuada y, en lo íntimo, rechazada. En una carta a Russell le dice: “Los dos tenemos debilidades, particularmente yo, y mi vida está LLENA de los pensamientos y de las acciones más repugnantes que puedan imaginarse, y no se trata de ningún modo de una exageración... ¿Es necesario que mi vida, tan horrorosa, continúe de este modo?”

¿Sus actividades? Estudió ingeniería, a los 20 años estaba en Inglaterra dedicado a la investigación aeronáutica. En 1908 diseñaba modelos de aviones a chorro. A los 22 abandonó la ingeniería y decidió dedicarse a la lógica entablando contacto personal con Frege y Russell, los dos nombres mayores en la historia de la disciplina en ese tiempo. A los 24, repentinamente, abandonó el ambiente universitario y se recluyó en un sitio totalmente aislado de Noruega, a kilómetros de todo ser viviente, en una cabaña

que él mismo construyó, para poder pensar a fondo y en la soledad de los fiordos los límites de la lógica y del lenguaje. En 1914 se alistó como voluntario en el ejército austriaco, realizó actos de heroísmo inútil por los que fue condecorado y, al terminar la guerra, después de haber rechazado todos los privilegios que su condición de noble y de rico le hubiesen procurado, fue hecho prisionero. Cuando lo liberaron había terminado ya su *Tractatus Logico-philosophicus* que revolucionó los modos de entender la lógica. En ese momento, y no por consideraciones filantrópicas sino para desprenderse por completo de su pasado, renunció a sus cuantiosos bienes, acentuó la austeridad de la vida que siempre llevó, dudó sobre la posibilidad de hacerse cura y, en definitiva, se inscribió como alumno en un curso de formación de maestros para la enseñanza primaria en donde no podía dejar de sentir su condición de estudiante, que buscaba obtener una licencia de profesor, como una humillación insoportable.

22 de abril de 2000

#### INSOPORTABLE

Muchos encontraban que Ludwig Wittgenstein era un ser insoportable. Le importaba sobremanera publicar su *Tractatus*, pero cuando un posible editor le dijo que tendría que pagar por el papel y por la impresión, se rehusó indignado: “Es indecente imponer de esa manera una obra al mundo, del cual el editor forma parte: escribirlo, era asunto mío, pero es al mundo al que le corresponde aceptarlo de una manera normal.” ¿Y qué era lo tan valioso en su libro? Oigamos a Ludwig: “Mi obra comprende dos partes, la que puede leerse y todo lo demás que yo no he escrito. Y es precisamente esa segunda parte la que importa.” Con una modestia envidiable y deliciosa decía que el *Tractatus* había resuelto todos los problemas fundamentales de la filosofía.

Hacia 1930 le pidieron en Cambridge que presentase su obra como tesis de doctorado. Sus sinodales iban a ser G. E. Moore y B. Russell, los lógicos que cambiaron la perspectiva de su disciplina, prácticamente los fundadores de la misma en su forma moderna. Ludwig les dijo que no se preocupasen: “Ya sé que nunca la entenderán.”

Después de renunciar a su fortuna, él, el lógico eminente, interlocutor de las inteligencias mayores de su tiempo, decidió que ya era suficiente lo dicho en su *Tractatus*, que había llegado el momento de callar... y se hizo maestro de escuela en una aldea del Tirol. A esa tarea se dedicó con empeño, con demasiado empeño, puesto que acabó siendo violento con los chicos que no aprendían conforme a sus exigencias. Subsistió y persistió como maestro hasta 1925. Cuando se decepcionó de su nueva profesión entró a trabajar como jardinero en un convento cerca de Viena. Fue en ese tiempo que su hermana le pidió que le diseñase una casa, y la hizo del modo despojado que correspondía a su estilo y a su filosofía. La historia (alegórica) de su construcción es el tema de la espléndida novela *Corrección* de Thomas Bernhard (Alianza). El jardinero del convento era, al mismo tiempo, el inspirador del célebre Círculo de Viena, uno de los grupos de filósofos más importantes en la historia de la filosofía occidental, pero Ludwig se negaba a participar en sus reuniones. Sostenía, nuevamente con razón, que lo que ellos entendían del *Tractatus* era precisamente lo que no había que entender. Al cabo de un intervalo de diez años decidió volver a la investigación filosófica, regresó a Cambridge y en 1930 pronunció la única conferencia pública que dio en su vida; el tema que abordó en esa ocasión fue la ética. Sus propuestas son verdaderamente escandalosas para el pensamiento bien arraigado de los filósofos. Para muestra basta un botón: es imposible escribir un libro, un verdadero libro, sobre ética. Si ese libro se escribiese sería como una explosión que aniquilaría a todos los demás libros. Ya antes, en el *Tractatus* había él mismo bordeado la explosión diciendo que no

podía decirse nada sobre ética, y que la ética y la estética son una sola cosa.

En 1936 volvió a aislarse en Noruega. El estallido de la segunda guerra mundial lo encontró de nuevo en una cátedra de filosofía, ocupación que dejó para ir a trabajar de portero en un hospital y luego, en el mismo hospital, pasó a colaborar en investigaciones fisiológicas sobre los estados de shock. En 1947 renunció definitivamente a su cátedra de filosofía en Cambridge y se recluyó en una completa soledad en la costa occidental de Irlanda. Poco después le diagnosticaron un cáncer de próstata, rechazó todo tratamiento para su mal y murió en Cambridge. Tras su muerte, sus discípulos se ocuparon de publicar muchos volúmenes con sus notas y aforismos que revisaban sustancialmente las tesis del *Tractatus* de 1919. Nunca escribió otra cosa que reflexiones condensadas de un pensamiento riguroso, inflexible, sin una palabra de más, quizás con muchas de menos, donde nada puede cambiarse sin alterar la justeza de la idea a tal punto que con frecuencia la astringencia de la exposición deja a la idea en la oscuridad. Nada le horrorizaba más que la verborrea en filosofía. Sólo le preocupaban la concisión y la precisión de sus palabras, desprendiéndose de los efectos de las mismas sobre los lectores: "Casi todo lo que escribo son conversaciones privadas conmigo mismo, cosas que yo me digo cara a cara." Y, a la vez, partía de la necesidad del error y del silencio. Ya hemos citado su frase más famosa: "De lo que no se puede hablar es menester callarse." A ella habría que agregar esta otra que se está diciendo *tête-à-tête*: "No temas, atrévete a decir cosas sin sentido. Pero habrás de prestar atención a tu sin sentido." Me atrevería a decir que la inspiración de su escritura es la música de Bach y a resumir en una sola frase su posición ante la tradición filosófica: "El único mérito del sistema hegeliano es el de ser tan incomprensible como el mundo mismo." Es por eso que nuestro Ludwig, este filósofo legendario, no autorizó, incluso después de su muerte, que una sola línea suya apareciese publicada en



ningún idioma si no llevaba en la página de al lado la formulación original, tal como él la había escrito en alemán, para que todo lector tuviese siempre la posibilidad de co-tejar la traducción.

*29 de abril de 2000*

#### TRADUCCIÓN

No existe una escritura primaria o primera. Algo hay antes. Por eso, siempre, escribir es traducir, esto es, llevar una palabra, un pensamiento, una escritura anterior, a un medio nuevo de letras inéditas, a una cadena de rasgos que se inscriben en papel u, hoy en día, en pantallas de cristal que sirven como intermediarios virtuales antes de alcanzar el estatuto predestinado de la hoja material. Toda escritura trans-porta, tra(ns)-duce, trans-fiere, trans-lada (*trans-lates*), se sobre-pone (*iüber-setzt*) y lleva palabras, incluso en uno mismo, de una provincia a otra (del inconsciente al preconscious, del preconscious a la conciencia), entre dos personas, entre muchos, de una forma de expresión a otra, de un idioma a otro diferente. “Entender” algo es ya traducir lo que el otro dijo en lo que uno escuchó.

El traductor es un intérprete, alguien que inter- presta y que se presta al acarreo de las significaciones de algo que está en un idioma incomprensible para el que escucha. Al vertirlo de otra manera, en el idioma del otro, hace que los decires o los textos que eran ininteligibles se hagan accesibles. Mal podríamos poner objeciones a la acción de traducir cuando hemos aceptado que toda escritura es traducción e interpretación de un cierto texto que no tiene forma originaria, que es siempre versión de un texto anterior.

En alemán, interpretación se dice *Deutung*; así, por ejemplo, el largo título del libro capital de Freud: *La interpretación de los sueños* es, simplemente, en el original alemán: *Die Traumdeutung*. ¿Y qué es *Deutung*, de dónde viene

la palabra? Todos sabemos que el nombre del país, Alemania, es *Deutschland* y que *deutsch* es el nombre de la lengua hablada en *Deutschland*. *Deuten* es, pues, poner en *deutsch*, llevar al idioma hablado por el pueblo lo que, en el medievo, estaba escrito en la lengua dominante que era el latín. Interpretar, *deuten*, es, pues, traducir al lenguaje del vulgo lo que pertenece a la cultura de los doctos. Interpretar y traducir: hacer accesible, dar acceso.

Es actitud común la de despreciar a las traducciones entendiéndolo que los originales son siempre superiores a las “versiones” que pasan por las manos y por los oídos de intermediarios más o menos capacitados para la tarea. Se (pre)siente que el original tiene una riqueza y que la traducción, en el mejor de los casos, con harta dificultad, podría conservarla y, en la gran mayoría si no en todos los casos, el pasaje de una lengua a otra implica una pérdida inevitable.

El prejuicio contra los traductores-traidores no es injustificado, como bien lo sabe cualquiera que va al cine y escucha lo que dicen los actores en un idioma conocido por uno y al mismo tiempo lee las barbaridades que aparecen como subtítulos. Ésta es razón más que suficiente, por cierto, para oponerse a la devastadora práctica del doblaje que impediría darse cuenta de los atropellos cometidos por los traductores, además del robo que se comete al despojar a los oídos de la voz original de los actores.

Ahora bien, una vez admitida la posibilidad de la desfiguración del texto original, es justo y conveniente reivindicar a los calumniados traductores. De hecho, la traducción es la única posibilidad que tenemos para acceder a los textos fundamentales. ¿O existe acaso quien ha leído la *Biblia* en la versión original? ¿No se debería leer la *Biblia* si no se conocen el hebreo, el arameo y el griego? (aún hoy se debate cuál es el idioma original de los distintos textos que forman parte del Canon) . ¿O sabe alguien lo que cada palabra escrita por Shakespeare significaba en los oídos del público de 1600 y puede creer que, aun si se hubiese conser-

vado, la palabra de aquel entonces significa lo mismo que hoy, y eso sin arriegarse a pensar lo que podía significar tal palabra en la idea y en el saber lingüístico del bardo de Avon? ¿Qué sabríamos de Confucio, de Homero, de las leyes de Manu? De modo que, si la traducción es un mal, cosa que habría aún que probar, es el más necesario de los males, porque sin ella no habría cultura. El desprecio a los traductores se arraiga en un mito muy difundido, el de la prístina pureza del texto original que se vería desnaturalizada y adulterada por el trabajo de los intérpretes. Fecundemos nuestra reflexión sobre el tema con los aportes de algunos amigos de los que no podríamos prescindir: san Jerónimo, Hölderlin, Steiner, Benjamin, Borges.

*6 de mayo de 2000*

BORGES

No seríamos muy originales si parafraseamos una frase muy conocida y decimos que Borges escribe cada día mejor. Pocos, si alguno, pudieron expresarse con más justeza que él sobre el tema de la traducción. Y no lo hacía desde fuera, no, quien nos brindó versiones excepcionales de textos de Melville, Joyce, Kafka, Woolf, Faulkner, Michaux y tantos otros. Es Borges quien destaca que todo texto es un borrador, que no puede haber sino borradores. En definitiva, un autor publica para dejar de corregir su borrador, pero es absurdo pensar que ese último *draft* o manuscrito es un texto final, incorregible. En un breve ensayo, "Las versiones homéricas", escribe que "el concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio". Al cansancio, acotemos, porque siempre su autor podrá cambiar de lugar una coma, agregar o quitar un adjetivo, sustituir un verbo, agregar un término en una enumeración, hacer más escueta o más explícita una descripción, hasta que llega el momento en que dice ¡basta! A la religión, porque

sólo creyendo en el carácter sagrado del Autor es que podemos divinizar al texto y no reconocer en él la presencia de lo contingente, de lo que podría o no estar escrito, de lo aparentemente innecesario que pulula en toda escritura.

Por supuesto, una vez que el texto ha sido escrito y publicado, una vez que se han hecho todas las correcciones en las copias hasta dejarlas idénticas al original, entonces la escritura *parece* inalterable, hecha para la eternidad. Ha quedado un “texto fuente”, un molde o modelo ideal e infrangible. ¡Cuántos azares, cuántas dudas y vacilaciones, cuántos descuidos no estarán inscriptos en la escritura sacralizada! Y al traductor le toca trabajar sobre esa materia prima, sobre esa grumosa colección de arbitrariedades, como si fuese una gema inmaculada que lo condena a ser un “traidor”, un perturbador de la superficie homogénea del intocable original que le sirve como horizonte y como meta imposible de alcanzar. El traductor, se supone, debe dejarse esclavizar y convertirse en el sirviente incondicional de lo escrito por el autor. Cabe impugnar este prejuicio y a eso se dedica el argentino escritor cuando habla de la tan mentada inferioridad de las traducciones como de una “superstición”. Para nosotros, los lectores de hoy, un cambio en una frase del Quijote nos parece un sacrilegio. Pero no para Cervantes, pues él era quien podía prescindir de esa creencia en la inmutabilidad de su escritura.

Siguiendo el modelo de la *Biblia* (el *Libro*), hacemos de lo escrito un tótem y consideramos tabúes a la interpolación, la sustitución, la elipsis. El traductor debe, necesariamente, servir al original y, al mismo tiempo, poner en juego su libertad al ejercer su oficio, al decidir cómo ha de “quedar” cada frase. El original lo constriñe a ser respetuoso, pero no puede obligarlo a una imposible fidelidad, antes bien, al contrario, lo obliga a correr riesgos, a tomar opciones, a ser otra cosa que un copista. El traductor reescribe el libro: debe interpretarlo, hacer una versión que, por fuerza, es una per-versión. Gracias a que hoy nadie sabe y nadie habla el griego de Homero es que la *Odisea* se

transforma en una biblioteca completa de libros alternativos, todos los cuales desafían, embellecen, desmerecen, enriquecen, el texto original: “tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes”. “¿Y cuál de las muchas traducciones es fiel? Repito que ninguna o que todas.” Parafraseemos a Lacan, cosa que hacemos con gusto y sin pausa: “La” traducción no existe, sólo hay “las” traducciones, potencialmente infinitas, para cada texto y los lectores nos relacionamos con ellas una por una.

Es así como las interpretaciones no acaban siendo más o menos “verdaderas”, todas ellas son facticias y ficticias, todas ellas se agregan a modo de comentarios que forman parte del texto original, del mismo modo en que el mito es, para Lévi-Strauss, la suma de todas sus versiones. Precisamente, pues, son las traducciones las que confieren al texto que vierten en otro idioma su infinita fecundidad, las que demuestran sus ocultas latencias y riquezas. Una verdadera traducción no desmerece sino que desarrolla potencialidades recónditas, no sabidas, que estaban sin estar en el texto original. Vamos pefilando así una analogía sugestiva: la de traducción e interpretación psicoanalítica.

Hemos comenzado por decir que toda escritura era traducción. No es menos evidente que también toda lectura lo es. Preguntemos ahora: ¿y el original? Y animémosnos a responder: puesto que está perdido y es irrecuperable, es, en verdad, un mito, no hay forma ni poder capaz de hacerlo reaparecer, ni siquiera en el facsímil. Así lo puso de manifiesto el genial autor del Quijote, Pierre Menard.

*13 de mayo de 2000*

MENARD

Más aún que el mismísimo san Jerónimo, el modelo y el santo patrono de los traductores debe ser el novelista Pierre Menard. En nada disminuye su trascendencia el hecho

de que nunca existió sino que fue inventado, de pies a cabeza y de parto a muerte, por otro escritor, Jorge Luis Borges, posiblemente soñado, a su vez, por Plauto, cuando escribió su *Anfitrión*.

La “ficción” de Borges es tan compleja que los comentarios que provoca son inacabables. El género del relato es inclasificable: parece un breve ensayo para reivindicar a un escritor ya muerto cuya reputación está en peligro por las oscuras maquinaciones de una señora interesada en desvirtuar su obra. El “autor” del texto, escrito en primera persona, es alguien inubicable, sin nombre, que recurre a la lítote de su “pobre autoridad”. Ese narrador cede la palabra en páginas enteras, con el recurso de citar una carta, al propio Menard, quien explica y defiende su fabuloso proyecto. Asistimos así a una escritura en telescopio: Borges escribe como si fuese un crítico literario de poca monta que dice “yo” y luego pasa ese “yo” de sus enunciados a un Menard que es, en verdad, un personaje de Borges quien (¿quién?), a su vez, habla de otro escritor, Cervantes, a quien califica de “mi complaciente precursor”.

Todos recordamos que la obra maestra de Menard es el Quijote. Para escribirlo, este ficticio traductor al francés de Quevedo y del libro de Ruy López sobre el arte del ajedrez, decidió, en primera instancia, ser Cervantes. Habiendo nacido en Francia en el siglo XIX, aprendió a la perfección el español de 300 años antes, regresó del calvinismo a la fe católica, guerreó contra los turcos, etc. Al cabo de un tiempo en este esfuerzo resolvió que no era suficiente con lo que hacía, pues sería fácil escribir el Quijote siendo él mismo el complutense. Más difícil, más audaz y más divertido le resultaría hacerlo si seguía siendo quien era, el contemporáneo de Anatole France. Su insólita ambición no era la de escribir al modo del manco de Lepanto, parodiándolo o poniendo en escena un hidalgo de vodevil gustando del “plebeyo placer del anacronismo”, tampoco la de inventar unos “Capítulos que se le olvidaron a Cervantes”, cosa que ya había perpetrado el ecuatoriano Juan Montalvo, ni la de

agregar una más a las abundantes y desiguales traducciones ya registradas ni, por cierto, la de copiar mecánicamente un libro que cualquiera puede conseguir por cinco pesos. No; él debía escribir el Quijote y, tras hercúleos esfuerzos, consiguió dar cima a unos dos capítulos y medio de la obra. Este francés, amigo de Paul Valéry, sentía que su empresa no era en sí difícil, sólo que para llevarla a cabo necesitaba ser inmortal. Lástima grande que la constante parca se le adelantó.

Borges se borra del texto que publica con su firma e inventa a dos escritores que dicen “yo” en su ficción: Pierre Menard y el innominado autor de su defensa. Es éste último quien, releyendo a Cervantes después de conocer la obra impar de ese Menard muerto hacia 1938, encuentra que ciertas expresiones de Cervantes, aunque nunca abordadas por Menard, llevan la marca del estilo inconfundible del autor del siglo xx.

En los capítulos que sí escribió, la hazaña es patente pues, con el correr del tiempo, el texto menardiano se ha hecho más sutil, más pleno de valores filosóficos, más, si puede decirse, *verdadero*, que el cervantino. Otros autores del pasado o, por ejemplo, Nietzsche y William James, sus contemporáneos, se hacen sentir en la escritura de Menard. Mal podían asomar sus anacrónicas narices en el de don Miguel. Vale decir que toda lectura es retroactiva: el lector del siglo xx proyecta sus propias categorías filosóficas y lingüísticas, así como sus prejuicios, sobre el texto original y de ese modo lee otra cosa que lo firmado y afirmado por el autor original. Nadie lee lo escrito por el primero pues, dado el desfasaje que existe entre el autor, el traductor y el lector, desfasaje subjetivo y desfasaje temporal, lo que se lee es siempre algo enteramente distinto de un irrecuperable texto fundamental. El propio autor, cuando relee lo que acaba de escribir, siente una extrañeza, sufre por esta distancia con su propio texto que se manifiesta fatalmente como ruptura de la armonía entre el escritor y el lector.

¿Puede alguien imaginar todas las variantes que se le ocurrieron, los borradores que acabó por destruir, los momentos en que Menard tuvo que resistir a la tentación de mejorar, de actualizar, de aclarar las palabras de Cervantes? Y a todas esas tentaciones, él, más templado y consistente que Fausto cuando traducía a san Juan, supo decir que no, que ninguna debilidad humana debía arrastrarlo lejos del mirífico proyecto de producir, en otra lengua, un libro ya existente. Ningún traductor habrá soñado jamás con una purificación tan perfecta de la obra literaria.

Entre las incontables ironías del relato de Borges figura la de atribuir a Menard un enriquecimiento del rudimentario arte de la lectura. Con su técnica que me animo a calificar de “traducción” más que de “lectura”, Menard nos instaría a leer la *Odisea* como si fuese posterior a la *Eneida* y el libro de Mme Henri Bachelier (otra autora inventada al pasar por Borges en su invención del crítico literario que inventa a Menard) como si fuera el libro de Mme. Henri Bachelier. ¿Y nosotros? ¿No leemos *Pierre Menard, autor del Quijote* como si fuera de Borges? Pero, ¿qué es de ese Borges que escribió en 1939 esa “pieza” de su libro *Ficciones* para nosotros, que lo leemos 60 años después, influidos por nuestra formación psicoanalítica y por la lectura del artículo de Derrida sobre la *différance*? ¿Es el mismo Borges el fabulador de Pierre Menard y el que nosotros leemos hoy?

Iniciamos este ficcionario con la canonización de Menard como patrono de los traductores. Podría parecer una calificación denigrante para un autor excepcional como él lo fue, una forma de rebajar con el mote casi simiesco de “traductor” la radical novedad de su creación. Se supone que un traductor es menos, es un personaje subordinado, un sirviente del original y de su autor. No se trata de rebajar aunque tampoco de ensalzar los esfuerzos de Menard. “Borges” se dedica a mostrar la soberbia presente tanto al escribir el original como al traducirlo. En “sus” palabras (las del amanuense que defiende a Menard): “No hay ejer-



cicio intelectual que no sea finalmente inútil... Menard resolvió adelantarse a la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre; acometió una empresa complejísima y de antemano fútil. Dedicó sus escrúpulos y vigiliias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente.”

Mas la obra excelsa que dejó Menard, un texto arcaizante contemporáneo de las audacias de Joyce, Kafka, Proust y Musil, demuestra de modo irrefutable que el original es un mito y que su Quijote es más verdadero, rico —¡y también más temerario!— que el de Cervantes. Ahora bien, ¿no es cada uno de nosotros un Pierre Menard cuando lee?, ¿no desplegamos matices del texto que sorprenderían al autor?, ¿no somos acaso traductores que engendramos con cada lectura un nuevo libro, que lo re-creamos?, ¿o será que el libro es siempre otro cuando es otro quien lo lee en un lugar y en un tiempo diferentes, diferidos, con relación a la mítica escritura primera que está extraviada, que es irrecuperable e intraducible?

*20 de mayo de 2000*

#### INTRADUCIBLE

Que sigan las parábolas borgesianas ilustrando nuestras reflexiones sobre la traducción. Que llegue el turno de “La busca de Averroes” donde Borges imagina al sabio médico cordobés traduciendo al árabe, a partir de otra traducción, el texto de la *Poética* de Aristóteles. En su trabajo, tropieza con las palabras “tragedia” y “comedia” que lo desesperan porque en su vocabulario no existen equivalentes y, por lo tanto, ni siquiera el concepto puede ser pensado. Como es sabido, el mundo árabe, como el judío, respeta la prohibición mosaica de la representación, y por lo tanto son sacrílegas las artes que imitan algo de lo creado por Dios y transmitido por las escrituras inmutables: la de la *Biblia* y la del *Corán*. Por lo tanto, nada parecido al teatro podía exis-

tir en la Iberia islámica del siglo XII. Alrededor de Averroes los niños juegan y, sin saberlo, hacen una representación del llamado a la plegaria. El sabio los observa: lo que busca está ante sus ojos y no puede verlo. Por la noche, en una cena, un viajero relata su viaje a China y la extraña costumbre de reunirse en ciertas salas donde algunas personas peleaban con espadas de caña, estaban en prisiones sin que se viese la cárcel y morían pero después seguían caminando. Alguien comenta que seguramente estaban locos. Averroes sigue pensando en términos del *Corán* y de la grandeza de su mundo y de su lengua árabes. Para Borges, Averroes, el traductor de Aristóteles, es derrotado en su intento de traducir “tragedia” y “comedia” por la ausencia de la realidad teatral en el Islam. No puede imaginar de qué se trata; para él lo desconocido es lo inimaginable y por eso es lo intraducible. Averroes no puede ponerse en el lugar de Aristóteles, el griego, para quien el teatro es pan cotidiano.

Ahora bien, ¿puede Borges ponerse en el lugar de Averroes? ¿No es él víctima de la imposibilidad de la traducción cuando quiere transmitirnos la desazón que asalta al árabe y el error en el que fatalmente incurre?: (“Aristóteles denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del *Corán*...”) ¿Cómo podría Borges o nadie transmitir lo que sucede en el alma de otro? Los problemas de la traducción exceden a los del pasaje de una lengua a otra: son los del lenguaje mismo como instrumento para transmitir las significaciones. Citemos una vez más a Borges, ahora como traductor de Chesterton: “El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, innumerables y anónimos que los colores de una selva otoñal... cree sin embargo que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos...” El reconocimiento de esa incapacidad del lenguaje para dar cuenta de la naturaleza y también de lo humano es el reconocimiento

de los límites de la palabra. La parábola de Averroes nos muestra otros límites, no los del lenguaje en general, sino los de cada lengua particular para informar de algo que sucede en otras zonas lingüísticas. Se insinúa así una tarea inherente a la traducción: no debe poner en la lengua propia lo que ha sido escrito primero en la lengua ajena; más bien debe abrir esa lengua propia para que en ella tengan cabida los aspectos impensables e inimaginables que proceden de la lengua ajena, la del texto original.

Por ejemplo, si Averroes hubiera..., si Averroes hubiera podido no pensar en trasponer a Aristóteles en árabe sino en ensanchar el árabe para que en él cupiese el griego del filósofo con su idea, espontánea para Aristóteles, del teatro..., en ese caso hubiera producido una subversión del mundo musulmán por el solo hecho de hacer pensable lo que estaba prohibido pensar. La traducción habría alcanzado su objetivo, no por hacer caber a la lengua original (*source language*, lengua fuente, para hablar como los expertos) en la lengua del traductor (*target language*, lengua blanco) sino por haber puesto en evidencia lo esencial del texto de Aristóteles para un lector hijo de la *Toráh* o del *Corán*: lo intraducible, lo extravagante, lo transgresivo, lo criminal, en tanto que enfrenta la prohibición de hablar, de pensar y de hacer. Pero aquí, al llegar a los confines de “la tarea del traductor”, debemos salir de la órbita fascinante de Borges para entrar en otros laberintos, los de Walter Benjamin.

*27 de mayo de 2000*

BENJAMIN

Alguien me pide que ubique filosóficamente a Walter Benjamin (Berlín, 1892 - Cataluña, 1940, por suicidio, cuando está a punto de caer prisionero en manos de los nazis). Pocas preguntas pueden ser tan difíciles de contestar y me

escucho, no sin asombro, diciendo “místico marxista”. Y agrego, “así de original, inclasificable”. El oximoron es la única posibilidad de encuadrar, saliéndose de todo marco y de toda lógica, a un pensador alrededor de quien no podría haber ni escuela ni discípulos, un sembrador que no tiene campo, un pescador que caza mariposas. De esa contradicción, de ese esfuerzo por conciliar visiones incompatibles, brotan tanto las mayores revelaciones como las mayores limitaciones de su obra. Quince páginas le bastaron para renovar el pensamiento sobre la traducción con las tesis más inquietantes, discutibles y fecundas que se han concebido sobre el tema (“La tarea del traductor”, en *Angelus Novus*, Sur - Edhasa, excelente, fidelísima la versión de H. A. Murena).

Sostiene Benjamin que una obra de arte no tiene la finalidad de “comunicar” algo a un lector o espectador y que el sentido de lo que se transmite en ella no tiene la menor importancia. De ahí que la traducción, si pretende transmitir el sentido de lo que el autor quiso decir y ponerlo a disposición de los que no hablan la lengua original, es una mala traducción puesto que deja escapar lo esencial, lo intangible, lo secreto y lo poético de la obra de arte. Una obra de arte no “quiere decir” nada, simplemente “dice”. Y esa prescindencia del sentido tiene que conservarse cuando se la vierte a otro idioma. La regla para el traductor será la de respetar el decir de la obra sin preocuparse por su hipotético e inescrutable “querer decir”. Expresado queda esto en una frase tajante de Benjamin: “La mala traducción es una transmisión inexacta de un contenido no esencial”, puesto que su aspiración es la de “servir al lector” y no al lenguaje. ¿Y, entonces, la “buena” traducción?

La buena traducción es la que la obra original “exige”; exige aunque nadie la realice, exige aunque es contingente que una cierta creación literaria encuentre a su traductor. Cumpliendo con esa exigencia, la traducción libera lo esencial, lo secreto, lo “poético” de la obra literaria: hace aparecer lo que permanecía escondido en su decir, más allá

y al margen del sentido de las palabras y de las inescrutables intenciones del autor.

Demos un salto previsible para quien nos lee; pensemos en los sueños y en su interpretación psicoanalítica, extrapolemos lo que sostiene Benjamin al terreno vecino, el de la develación de lo inconsciente que se produce cuando se pasa del contenido manifiesto (lo que el analizante dice) al contenido latente (lo que no dice) y al deseo expresado a través del sueño, su razón de ser, su verdad más profunda. Que el sueño encuentre a su intérprete ideal, el psicoanalista, es una contingencia, es algo que puede o no suceder; no por ello deja de ser cierto que esa creación original e irrepetible que es un sueño “exige” su intérprete aun cuando nunca lo encuentre y aunque esté condenado, si no lo encuentra, al olvido de la conciencia. Esa exigencia persiste incólume y *a fortiori* si pensamos que el sueño en cuestión, por cualquier razón, no será interpretado o traducido. Sus pocas palabras siguen llamando al buen entendedor.

*3 de junio de 2000*

#### ENTENDEDOR

Nadie podría sostener que el original y su traducción (en literatura) o el sueño y su interpretación (en psicoanálisis) son simétricos e intercambiables, que uno de ellos podría remplazar al otro o que podría pasarse de uno a otro en sentido inverso: del texto traducido al original o de la interpretación del sueño al sueño relatado por el paciente; la disparidad y la asimetría entre ellos es patente.

Dice Walter Benjamin –y discreparemos con él– “es evidente que una traducción, por buena que sea, nunca puede significar nada para el original” (el “*es evidente*” revela que Benjamin mismo no está convencido, que trata de convencerse presionando a su lector y que está dispuesto a admitir lo contrario, pues él mismo, con su énfasis innecesaria-

rio, invita a dudar de lo que dice). El pensador alemán agrega algo que también es “evidente” para todos e igualmente sospechoso: que la traducción es siempre posterior al original. En esta misma línea de “evidencias” se incluye una afirmación más: que las traducciones deben a la obra de arte su existencia. Nada menos cierto que tales obviedades. Estas tres tesis de Benjamin: el carácter superfluo o prescindible de la traducción en relación con la vida del original, la anterioridad del original sobre la traducción y la dependencia de lo traducido con respecto al texto fuente son discutibles. Nuestro dúctil filósofo cae presa de la ilusión de que el tiempo es lineal, sucesivo, que corre desde el pasado hacia el presente. Como ya lo señalaba Borges, no sólo es posible leer a la *Eneida* como si fuese anterior a la *Odisea*: es imposible no hacerlo. O, para decirlo con más precisión, todos los libros viven juntos en nuestras bibliotecas en una obscena promiscuidad y el tiempo corre entre ellos (o está estancado en ellos) sin preocuparse por la linealidad unidireccional de los calendarios. Con Joyce comprendemos mejor al Ulises homérico, con Pierre Menard a Cervantes, con Lacan a Freud y también a Sófocles. En verdad, los textos de Homero, textos que nunca lo fueron, deben su inmortalidad a las traducciones, alcanzan su existencia gracias a los Dryden y a los Bonifaz Nuño que los instalan en el mundo y permiten el goce y el análisis de versos que alcanzan su plena significación gracias al arte y a las imposibilidades con las que se confronta el traductor. ¿Y cómo queda el texto fuente? Como un precursor.

¿Y qué es un precursor?

No se puede ser madre o padre sin tener un hijo. Es claro que es el hijo el que hace al padre como tal. Aun cuando parezca paradójico, es el hijo el padre del padre pues, sin él, el padre no lo sería. Igual pasa con los precursores. Sólo puede adelantarse a Darwin, por dar un ejemplo, alguien a quien Darwin, con su obra, instituye retroactivamente como su precursor. Y eso, la anterioridad lógica aunque no cronológica de los derivados sobre sus precursores, es lo

que sostenemos con relación a la traducción, a pesar del mismísimo Walter Benjamin. La obra de arte y el texto sagrado, como lo probaremos, deben su existencia a las traducciones que ellos “exigen”.

Volvamos a la distinción esencial en la *traductología* (palabra introducida por René Ladmiral en *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Seuil): hay una “lengua fuente” y un “texto fuente”, la lengua y el texto “originales” (*source*), y una “lengua” y un “texto blanco” (*target, cible*) que son aquellos en los cuales se hace la traducción. Ahora bien, una vez que la versión en lengua blanco ha sido hecha, el original en lengua fuente pasa a ser el antecedente perdido de esa traducción, el objeto de una búsqueda que no podrá revelar otra cosa que diferencias, insuficiencias y excesos. Los originales intocables son míticos, obras de la religión o del cansancio (Borges, ya dijimos), efectos de lo que llega a nosotros y de lo que nosotros producimos con cada lectura. Hay más riqueza o es otra la riqueza que apreciamos hoy en la *Biblia* que la que había en el original (que nunca existió) porque la tradición multisecular de lecturas y comentarios, de exégesis y de paráfrasis, refracta y multiplica lo que había en el texto para siempre perdido. La traducción potencia al original y ese es el valor de las nuevas versiones.

*10 de junio de 2000*

#### VERSIONES

Cuando leemos la *Biblia* o cualquier texto que nos viene del pasado (¿y cuál no?) lo reescribimos tal como Pierre Menard rehace el Quijote. No podemos volver a leer ni el Antiguo ni el Nuevo Testamento como si los cuatro doctores de la Iglesia no hubieran pasado por encima de él. Y los talmudistas. Y Lutero. Y Freud. Y los papas posconciliares. Todos abocados al texto, todos lectores de traducciones,

epígonos no de los autores sino de los traductores, de los eventuales traidores, de los autores de nuevas versiones. Cada lector hace una interpretación que traduce y reduce. Dime lo que lees, es decir, lo que interpretas de lo que lees, y te diré quién eres.

De los textos sagrados y de las obras maestras de la literatura no conocemos más que sus vuelcos (versiones, inversiones y hasta perversiones) y nos empeñamos en asegurarnos de su fidelidad. Conservamos la ilusión de la prístina pureza del original. Creemos, tan sólo creemos, que la distancia entre lo traducido y el texto fuente se reduce imaginariamente cuando estamos más cerca en el tiempo y en la lengua de la escritura de los textos. Pero no es así. Nos parece que el legendario Homero, él sí, es irrecuperable porque nadie es capaz de alcanzar la significación de las palabras, para colmo habladas, no escritas, del griego de hace treinta siglos. Y nos complace suponer que el menos distante Shakespeare, apenas cuatrocientos años, apenas un salto de su lengua a la que enseñan en Berlitz, apenas dos horas de avión hasta Texas donde se habla “inglés”, es mucho más accesible a nuestras entendederas. O creemos que está aún más cerca nuestro contemporáneo, Saramago, escribiendo en su portugués tan emparentado con nuestro castellano. Y nada de eso es verdad. Homero, Shakespeare y Saramago coinciden en nuestras ávidas bibliotecas, todos ellos son simultáneos, alcanzan una existencia espectral en el pasado a partir de las traducciones, de las versiones, de las reediciones, de la investigación filológica y bibliográfica que pretende remontarse hasta las fuentes inmaculadas de originales reconstruidos, pretendiendo ignorar que ellos son efectos de tachaduras, de elecciones arbitrarias hechas por los autores, de malentendidos consagrados por la tradición crítica y por las lecturas historicistas. Habría que evocar otra vez las “consideraciones intempestivas” del primer Nietzsche, el que denunció a la historia como la enfermedad del siglo XIX, prolongada en el XX, pero sería intempestivo de nuestra



parte hacerlo ahora, cuando nace el XXI, sin que se haya encontrado aún la vacuna.

Hay que admitirlo; ya habremos de volver sobre ello: toda traducción implica una pérdida. ¿Con respecto a qué? Con respecto a un ser mítico, pues el original se reconoce como inaccesible, como un objeto producido por la especulación pero fuera del alcance de nuestras manos y ojos. Es tan irrecuperable como el tiempo pasado. En la traducción las palabras han cambiado de valor, sus connotaciones son otras, se han registrado cambios de significación con el correr del tiempo y con los desplazamientos en el espacio que van desde la escritura hasta su lectura. La traducción es siempre imperfecta (como si el original no lo fuese también), toda escritura está acotada por el terreno de lo intraducible y podemos en esto seguir a Nietzsche cuando dice que “lo intraducible no es ni lo mejor ni lo peor de un libro” (*Humano, demasiado humano*, #184), o a Derrida cuando sostiene que “lo que resta como intraducible es en el fondo la única cosa a traducir.. Lo que debe traducirse de lo traducible es lo intraducible” (*Decir-de-sí-oír en Joyce*). Ortega y Gasset, en un magnífico artículo llamado “Esplendores y miseria de la traducción”, afirma que el trabajo de traducción pone de manifiesto lo original del texto al mostrar que es imposible traducirlo sin pérdida y que es en ese punto, el de su éxito imposible, el de su fracaso necesario, cuando la traducción triunfa, pues da testimonio de la incompatibilidad entre los dos textos. Es el momento de la suplantación del original, el de la apoteosis del traductor, cuyo paradigma es la obra que —y no por casualidad— se conoce como *Vulgata*, la *Biblia* en latín, única *Biblia* reconocida por la Iglesia católica a partir del siglo XVI, tal como la escribió san Jerónimo.

17 de junio de 2000

## JERÓNIMO

¿Quién no recuerda al san Jerónimo de las pinturas, ese viejo flaco, anclado en un paisaje desértico, con sombrero de cardenal colgado de un clavo, león tranquilamente instalado a sus pies, vestido con andrajos, piedra en una mano para golpearse el pecho, larga cruz en la otra indicando el objeto cristiano de sus pensamientos, paloma soplándole al oído lo que ha de escribir y libros, generalmente dos, uno que él lee, y otro que recibe su escritura? A veces, a su alrededor, demonios que pretenden tentarlo como a san Antonio. Excepcionalmente, como sucede en el cuadro de Antonello da Mesina, parafraseado por Greenaway en su filme *Prospero's Books*, lo vemos en una nutrida biblioteca en vez de la escuálida ermita. ¿Quién es? Es la imagen misma del traductor, uno de los puntales del cristianismo, si aceptamos, con Julio Trebolle Barrera, autor de un imprescindible volumen titulado *La Biblia judía y la Biblia cristiana* (Trotta, Madrid), que el cristianismo es “un fenómeno de traducción”.

La labor extenuante de Jerónimo (Dalmacia, hoy Eslovenia, c. 347 - Belén, Palestina, c. 420) fue la de traducir y fijar, a lo largo de inacabables años, las versiones latinas del Antiguo y del Nuevo Testamento, conocidas como la *Vulgata*, el “texto común” que él produjo y que, después de incontables debates, fue reconocido como el único texto autorizado de la Sagrada Escritura para la Iglesia de Roma.

Cardenal nunca lo fue, aunque su trabajo, se dice casi siempre y sin que sea verdad, le fuera encomendado por un papa español, Dámaso. Anacoreta, sí; por tres años hizo penitencia en el desierto de Siria, donde le habría quitado una espina de la pata al león que se hizo su manso amigo. ¿Y la piedra? La piedra era la consecuencia de un sueño que ningún psicoanalista pudo interpretar: estando grave-

mente enfermo el joven teólogo soñó que era llevado ante un tribunal del Señor donde se lo acusaba de ser un ciceroniano en vez de un cristiano, y que debía ser castigado con latigazos por esa propensión a contaminarse con los peligrosos virus del estoicismo, del epicureísmo y hasta del escepticismo. Al despertar juró que nunca más poseería libros o leería literatura pagana. Y es por ello que él mismo se castiga con la filosa piedra que vemos en los cuadros. Sobran por lo demás los testimonios de que era hombre orgulloso, dogmático y de mal genio. Polemizó violentamente, con crudeza innecesaria, contra todos los teólogos de su tiempo y en especial con el más celebrado de los cuatro doctores de la Iglesia, nada menos que Agustín de Hipona.

Este santo cascarrabias era un varón trilingüe: sumaba, al saber de las letras romanas, un dominio del griego que le permitía internarse en los meandros de la versión helénica del Antiguo Testamento que hicieron los judíos de Alejandría 200 años antes de nuestra era (llamada de los Setenta, LXX) y un conocimiento de los secretos de la lengua hebrea que aprendió de los rabinos y a la que él consideraba como superior al griego y al latín. Discrepaba también en eso de san Agustín, quien valoraba más al texto griego que al original en hebreo. Todo esto forma parte de una de las historias más apasionantes que configuran y adornan a nuestra civilización, la de la *Biblia*.

*24 de junio de 2000*

#### BIBLIA

Una argumentación recorre esta columna, y vale la pena recordarla pues la secuencia de las ovejas podría impedir la visión del rebaño. Venimos hablando del fenómeno de la traducción sosteniendo que es alrededor de las versiones en otras lenguas que se construye el mundo en el que vivi-

mos. Nos hemos detenido en el análisis de una serie de paradojas y observaciones deslumbrantes de Borges sobre las versiones de Homero, sobre Pierre Menard, el autor del Quijote y sobre Averroes como improbable traductor de Aristóteles. Confrontamos el espectro que atormenta al traductor, el del encuentro con lo intraducible y dimos así con el más difícil e influyente de los teóricos del tema, Walter Benjamin, de quien tenemos aún mucho por decir antes de llegar al punto álgido de la relación entre traducción e interpretación psicoanalítica que saldrá, suponemos, iluminado de modo imprevisto.

Tratamos de demostrar el carácter mítico y perdido de todo original para el traductor que acepta la tarea de verter un texto en otra lengua. Nada más instructivo entonces que estudiar la asombrosa historia del texto bíblico, de la infinita cantidad de accidentes, errores, casualidades, interpolaciones interesadas, falsificaciones, intromisión de una ensalada inextricable de lenguas, transcripciones falaces, omisiones, decisiones pronunciadas por la autoridad eclesiástica, censuras, distracciones y toda clase de contingencias que intervinieron durante siglos para producir ese texto canónico que es la columna vertebral del pensamiento occidental, el Libro por excelencia, el más influyente jamás escrito, el más reverenciado y difundido, el motor indiscutido de nuestra cultura. Si hay un libro que nunca existió es éste, El Libro. Lástima, llegado a este punto, que mi columna no sea de divulgación. Me queda el recurso tan sólo de remitir al lector a los textos más informados que pudiera recomendarle: los dos libros del ya citado doctor Trebolle Barrera (*La Biblia judía y la Biblia cristiana* y *Los hombres de Qumran*, editados ambos por Trotta en España) y los artículos sobre la *Biblia* en la *Encyclopaedia Britannica*, en la monumental y ya antigua *Encyclopaedia of Ethics and Religion* y en el informado pero partidista (parcial) *Harper's Bible Dictionary*.

En ese camino de investigación tropezamos con el primer gran traductor conocido, ejemplo para todos cuantos

habrían de seguirle, san Jerónimo, autor de la *Vulgata*, la versión latina de la *Biblia*. Podemos imaginar la perplejidad del varón erudito y pasional ante la hercúlea tarea que le esperaba. Debía unificar textos inciertos y traducciones incompletas realizadas al latín por varios predecesores antes de emprender él su tarea. Sus materiales eran rollos de papiros, todos ellos incompletos y parciales escritos en diferentes idiomas. Nos enteramos que, ya en el siglo IV, él no tenía un texto seguro del cual partir sino que debía escoger entre varias fuentes contradictorias y que su texto más confiable no era un original sino una traducción, la de los textos hebreos y arameos traspuestos al griego en la versión de los Setenta, llamada así porque fue redactada, según la leyenda, por 72 rabinos en 72 días en una isla del Egeo. Vale la pena decir, de pasada, que esa traducción del siglo II, hecha en verdad por los judíos de Alejandría, es un hito en la historia de la humanidad, la primera translación que se hizo de un cuerpo completo de la literatura sagrada, legal, histórica y poética de un pueblo. Sobre ese texto y sobre múltiples versiones de los Evangelios trabajó Jerónimo, el más erudito de los doctores de la Iglesia, y acabó por producir una traducción que, de ahí en adelante, suplió a los originales, que sirvió como base para todas las traducciones de la *Biblia*. ¿Para todas? No, no para todas. Hay una sola excepción, y muy curiosa, sobre la que quiero llamar la atención, pero de la que (por ahora) no escribiré, y que es la de la *Biblia* en castellano, prohibida por la Iglesia a los fieles entre los siglos XIII y XVIII. El hecho es que, once siglos más tarde, la *Biblia* de san Jerónimo, traducción de traducción, terminó siendo reconocida como la única con títulos de legitimidad para la Iglesia católica. Eso sucedió en el concilio de Trento, en 1546, cuando se reconoció a la *Vulgata* como la barrera más segura para oponer al otro traductor maravilloso, el rival de Jerónimo, el que había puesto a los libros sagrados en alemán en vez de latín, el demoniaco doctor Lutero.

*1 de julio de 2000*

## LUTERO

Se dice que san Jerónimo fue quien impuso la versión latina del Antiguo y del Nuevo Testamento en Occidente. Estoy por completo de acuerdo con tal opinión pero la considero vanamente restrictiva. Juzgando a partir de los efectos, veo que el insigne varón, el santo del león, hizo más, mucho más. Al fijar a los libros sagrados en una lengua que era la del Imperio y al imponerse más tarde su traducción como la base de las versiones subsiguientes, él no sólo incorporó la riqueza del hebreo y del griego al latín sino que, además, inventó al latín como lengua de Occidente y como punto de referencia para el derecho, la medicina, las artes literarias y todas las demás formas del saber. Me importa realzar este punto: san Jerónimo no sólo hizo un favor a la *Biblia* (más bien hizo a la *Biblia* como un libro único armando el rompecabezas de una miríada de fragmentos inconexos) sino que fijó y aseguró por siglos la preeminencia de la lengua de los romanos, tanto de los emperadores como de pontífices y jueces. No está de más recordar aquí que el primer sumo pontífice, el verdadero primer ocupante de la silla que hoy ocupa Karol Wojtyla, no fue Pedro sino Augusto, 12 años antes de Jesucristo. A partir de la obra de Jerónimo, el latín, además de ser la lengua del trono, es la lengua del altar y, por medio de la liturgia, se convierte en la única lengua que habla el único Dios (los romanos antes de la conversión de Constantino no tenían religión oficial y eran extremadamente tolerantes en cuestión de cultos).

Como hemos recordado, el cristianismo es un fenómeno de versiones y conversiones. Julio Treballe destaca que la traducción de la *Biblia* a todas las lenguas constituye, para cada una, el primer monumento cultural, y que tal importancia puede resaltarse aún más cuando se advierte, por ejemplo, que el alfabeto, es decir, el conjunto de los caracte-

teres, de la escritura armenia, y también los del árabe, debieron ser forjados para poder transmitir la palabra de Dios. A esa transmisión se dedica, precisamente, la paloma, hablándole al oído a san Jerónimo. Es lástima que las imágenes de los pintores no nos digan en qué lengua se expresaba la espiritual avecita. Razón de más para que podamos afirmar que la literatura es un producto de las traducciones, que es una hija de Babel.

¿Qué sabemos de lo que dijo Jesucristo? Sí sabemos que no lo sabemos y que nunca lo podremos saber porque él hablaba en arameo (en tiempos de Jesús hacía ya mucho que los judíos no hablaban el hebreo) y los evangelios, mejor dicho, el evangelio, el de Marcos, del cual los de Lucas y Mateo son versiones más o menos deformadas, mientras que el de Juan es totalmente otra cosa que poco tiene que ver con una versión “histórica”, el evangelio de Marcos, decíamos, está escrito, al igual que los posteriores, en griego. Esto significa que los dichos de Jesús sólo nos llegan, después de muchos años de transmisión oral, en traducciones al griego hechas, supuestamente, por sus discípulos, particularmente por uno de ellos que habría sido testigo presencial de lo que se narra en su historia y que vertió lo que escuchó decir a su maestro en una lengua diferente. Es de esas traducciones al griego, más los textos en hebreo y griego del Antiguo Testamento, de las que partió el bueno de san Jerónimo para darnos la traducción al latín que fue tomada por la Iglesia romana como texto oficial de la *Biblia*.

Por eso uno de los momentos decisivos de la Reforma luterana fue el de una nueva traducción de las Escrituras, tarea a la que se dedicó el *alter ego* de san Jerónimo, erudito, violento e intolerante como él, Martín Lutero, después de romper con Roma (1520), entre 1523 y 1532. El arma más poderosa utilizada por los cismáticos contra los romanos fue precisamente esa nueva traducción del Antiguo y del Nuevo Testamento al alemán, al idioma del vulgo, hecha directamente del hebreo. Puede decirse que la lucha entre romanistas y protestantes acaba por ser la lucha

entre dos traducciones, la jerónima y la luterana. La frase que podría caracterizar la relación de los católicos con la *Biblia* sería la de san Agustín: “Yo no creería en los Evangelios si no fuese por la autoridad de la Iglesia”, mientras que la de los protestantes sería: “La *Biblia* y sólo la *Biblia*, es la religión de los protestantes” (Chillingworth, 1637).

Una traducción afortunada de un gran texto es creadora de la lengua misma en que el libro sagrado o el de la poesía son vertidos. La escritura del traductor, transfiriendo la verdad del texto fuente, la *Biblia* en este caso, pero podría también ser la *Odisea*, impugna y subvierte los modos anteriores de expresión. El latín “vivía” en el habla de los romanos, pero es con Virgilio, con la versión canónica de Jerónimo y con los códigos legales de Justiniano que se hace “inmortal”. Y que nadie me venga a decir que el latín es “lengua muerta”. La *Vulgata* reinventa el idioma en que está escrita, de la misma manera que la *Divina Comedia* inventa el italiano y así como otra traducción, la *Biblia* de Lutero, sumada en este caso a la invención de Gutenberg, inventa el alemán. Venimos así a descubrir, siguiendo las huellas señeras de Walter Benjamin, el aspecto más oscuro y menos conocido del trabajo del traductor: la transformación violenta del idioma.

*8 de julio de 2000*

#### IDIOMA

Derecho a nuestra tesis: las traducciones, las auténticas, las que llegan a ser acontecimientos inesperados, no son simples versiones que llevan un cierto texto (y mucho menos un “contenido”) de una lengua fuente, de origen, a una lengua blanco, de destino. Van más allá; son (re)creadoras de esa lengua que las recibe y que resulta transformada por la tarea del traductor. Por eso nos hemos detenido, en apariencia sin un claro propósito, en la historia de la tra-



ducción de la *Biblia*, y en particular en sus dos supremos exponentes: Jerónimo y Lutero. Hemos llegado al meollo de nuestra argumentación. Los idiomas no son simples receptores pasivos e indiferentes de producciones que vienen de otros idiomas. Cuando el texto fuente es innovador en la lengua fuente y es traducido como se lo merece, es decir, respetando su invención, en una lengua blanco, esta última resulta violentada, trastocada, golpeada por la traducción. No queda incólume. Tal vez deberíamos recurrir a una nueva palabra para señalar este tipo de traducciones. No las podríamos llamar simplemente “versiones” y tampoco “interpretaciones”. Me gustaría que las reconocamos como “transposiciones”. Ejemplo adicional a los de la traducción de los textos sagrados: la *Antígona* de Sófocles, en transposición al alemán por Hölderlin. Pueden aducirse otros ejemplos que llevan la firma de grandes poetas como Baudelaire, Rilke o Borges. No es casual la aparición de esos grandes nombres. Es que la traducción-inventiva que es la transposición sólo puede ser encarada por aquellos que en su propia lengua y por sí mismos son capaces de subvertir los modos habituales de la expresión, de aportar lo inédito e inaudito.

A veces el buen poeta es mal traductor. Los resultados nunca están garantizados de antemano. A veces el “transpositor” es un pobre poeta: es el caso de Lutero, un escritor no muy talentoso, pero un hombre que, con el instrumento del lenguaje, recreando el idioma, inventó nada menos que una manera diferente de concebir la relación del hombre con la divinidad, algo que nadie consideraría banal. Lutero, dirigiendo la revolución institucional que fue la Reforma y con la transposición del Evangelio, engendró la lengua alemana tal como hoy existe.

La traducción convencional —no necesariamente debemos llamarla “mala”— se limita a permitir que conozcamos el sentido de un texto escrito en otro idioma. La traducción creativa —no necesariamente “buena”— es la que intenta hacer aparecer en el idioma blanco, de destino, lo

novedoso que el texto fuente tiene en su lengua original. De este modo la transposición se hace obra de creación pues no respeta, más bien ataca, los modos de expresión vigentes y aceptados. Y así como hay poetas malditos, del mismo modo tiene que haber traducciones malditas, que dicen mal, que maldicen.

Casos hay en que el transpositor llega a producir un efecto en la obra fuente que la ilumina de manera inusitada y deslumbra con diamantes que dormitaban escondidos en el original. Son lecturas geniales: en ellas un nuevo espíritu, el de un tiempo nuevo, el de otra lengua, el de otros horizontes filosóficos, deja ver que una obra no es inmortal en sí sino que se hace inmortal al permitir su epifanía retroactiva, la que desencadena el transpositor, cuando enciende una poesía posterior y usa modos de decir que serían anacrónicos e inesperados para el autor original.

Es el caso de Hölderlin cuando transpone a Sófocles. Lo hizo en los primeros años del siglo XIX, explorando y sacando a la luz los recursos expresivos del romanticismo, al igual que un Beethoven que en esos mismos años reinventó la sonata, el cuarteto de cuerdas y la sinfonía que le legaron Haydn y Mozart (¿no rozaba el sordo de Bonn la locura al término de su vida o sólo dejó ese destino para el entendimiento hipersensible de Schumann?). Hölderlin ya había recreado el alemán de Lutero con la violencia de sus propias poesías y, en el camino hacia la producción de esa traducción innovadora que llamamos transposición, escribió en un idioma que no existía antes, forzó a las palabras y a las imágenes y al texto de Sófocles hasta el punto de acabar con su propio espíritu, hasta la locura, hasta sumirse en el silencio final. Preguntas idiotas, pero posibles, permitidas por la fantasía, saltan al espíritu, esas preguntas que hacen intervenir imposibles máquinas del tiempo: ¿qué habría pensado Bach si hubiese escuchado a Beethoven —o Beethoven si hubiese escuchado la música de John Cage? ¿Hubiese podido Sófocles imaginar la lectura ro-

mántica de sus dos tragedias mayores que nosotros podemos leer en la transposición de Hölderlin?

*15 de julio de 2000*

HÖLDERLIN

Después de traducir, mejor dicho, de transponer *Antígona* y *Edipo Rey* de Sófocles al alemán, Hölderlin, el más grande de los poetas de esa lengua, enloqueció y se encerró en un silencio que duró hasta su muerte, 40 años después. Sería forzado y muy difícil probar que el esfuerzo de una traducción incomparable, feroz, fue el factor que precipitó a Hölderlin en la locura. Sin embargo, ésa es la tesis que propone Walter Benjamin y a la que adhiere, desarrollándola, George Steiner, autor del libro más erudito, importante y hermoso que se ha escrito sobre la traducción (*Después de Babel*, FCE).

*Edipo Rey* y *Antígona* son, con las de Homero y Píndaro, con la *Biblia*, las obras intraducibles por excelencia. En ellas la armonía y las evocaciones del lenguaje son tan atroces e inabarcables que el sentido de lo que se dice resulta trivial, es una mera ganga, una escoria. Son, si se quiere, lenguaje puro. Y porque son intraducibles son, siguiendo a Derrida, lo único que vale la pena traducir. Para hacerlo, hay que reinventar el lenguaje, hay que forzar las puertas canceladas de la lengua en la que uno habla, de la lengua blanco, para hacer pasar por ellas el río cáustico de un acontecimiento que rebasa las capacidades del lenguaje en general. Por eso habla Benjamin del peligro inmenso y primordial propio de todas las (verdaderas) traducciones: que el traductor se vea reducido al silencio. Dice que en las traducciones de Hölderlin el sentido de las palabras griegas de Sófocles salta de abismo en abismo hasta fundirse en las simas insondables del lenguaje. Para Steiner estas transposiciones representan el ejemplo más brutal y

extremo de penetración y anexión hermenéuticas de que se tenga noticia.

¿Qué son, cómo describir, estas transposiciones del griego al alemán que llevaron al colapso de la razón del traductor? Por una parte, él obra guiado por una total fidelidad, por una literalidad extrema, a tal punto que las palabras se retuercen por no poder conservar sus propios valores cuando pasan del griego al alemán. Hölderlin las obliga entonces a retener su fuerza originaria, sin diluirlas ni quitarles su opacidad y su dificultad, sin hacer concesiones a la congruencia. Y, por otra parte, incurre en lo que Steiner llama “anexión hermenéutica”, es decir, las ubica en el contexto de la violencia originaria de la tragedia, en el punto de la novedad absoluta que debía ser para el alma griega la inmersión en las tierras enigmáticas del mito y la leyenda, las interpreta como destinadas a expresar de modo exasperante el máximo de la destrucción desgarradora de la vida y las vierte por consiguiente en el alemán más contundente que se pudiese imaginar, permitiendo incluso, en ciertos momentos, la intromisión de diferentes dialectos para así acentuar la extrañeza de los discursos de los distintos personajes. A la fidelidad literal extrema agrega entonces su contrario, la libertad de quien recibe la revelación como fenómeno irrepetible y tiene que dar cuenta de ella con palabras que el lenguaje de su patria no le ofrece. No vacila entonces, como en *Antígona*, en conjuntar a tres personajes en uno solo, exagerando las contradicciones y las incongruencias, y, llegado el caso, a agregar casi 50 versos a los 1400 de Sófocles, a caer en sentidos contrarios a los del original y a introducir modificaciones por razones de métrica. Su idea, expresada sin tapujos en una carta –¡y cómo no enloquecer en un trabajo semejante!–, era la de corregir y mejorar a Sófocles. Cuando uno escucha el verso de Hölderlin (por ejemplo, en las memorables óperas de Karl Orff que recurren a estas transposiciones) no puede menos que coincidir con Steiner (en *Antígonas*, Gedisa): las traducciones pueden llegar a ser mejores que el origi-

nal. Hölderlin desafía al alemán de su tiempo para hacer entrar en él al griego de 25 siglos antes. Él enloquece. Por apuntar a una lengua fundamental, originaria, que sólo podría aparecer en el delirio.

*22 de julio de 2000*

#### DELIRIO

El mito de la torre de Babel es complementario del mito de la caída de Adán y Eva y la consiguiente expulsión del Paraíso. En esencia, los dos expresan lo mismo: hubo un tiempo anterior de inocencia y felicidad. Luego, por un error, por soberbia, sobrevino la pérdida de la plenitud, se instauraron la falta y el malentendido y la culpa. De ahí en más sólo queda soñar con recuperar la pureza perdida, con volver al Jardín del Edén y a los tiempos de una comunicación sin falla, sin la necesidad de traductores que siempre, y más allá de sus buenas intenciones, traicionan la palabra. Si Pierre Menard debiera ser el santo patrono de los traductores, Babel debiera ser honrada como el lugar de nacimiento de la profesión. Los traductores, los intérpretes, somos todos hijos de Babel.

Walter Benjamin trata el asunto como si no fuese un mito. Existe para él, en verdad, una lengua inmaculada, el lenguaje puro anterior, del cual todas las lenguas positivas, las que habla la humanidad, son encarnaciones imperfectas. Las traducciones logradas son aquellas que, debido al parentesco originario de todas las lenguas con el lenguaje puro anterior, muestran esa correspondencia, efecto de un origen común, la representan de una manera embrionaria y apuntan a recobrar esa lengua perdida de Babel que representa también la unión del hombre con la divinidad. Para Benjamin, la gran traducción, emblemática por las versiones de los textos sagrados, exhibe el “parentesco suprahistórico de dos idiomas” pues ninguno de ellos por

separado puede alcanzar al “lenguaje puro”; ambos están a la espera de aflorar como la lengua de la perfecta armonía que se oculta en las lenguas, a la espera del fin mesiánico de sus historias, en la distancia que media entre su misterio y su revelación. La traducción, dice este “marxista místico”, está orientada hacia una fase final, inapelable, decisiva de todas las disciplinas lingüísticas en donde se conseguiría, finalmente, completar el lenguaje. Hay que decir que el suyo es un sueño universal: el de un metalenguaje, anterior y perdido en el tiempo o posterior y alcanzable para nuevos arquitectos de babeles, los lógicos (como Hilbert) empeñados en producir un lenguaje sin equívocos ni ambigüedad. Otro gran soñador, inmortalizado (también) por Borges en *Otras inquisiciones* es el maravilloso John Wilkins, que realmente existió, creador de un idioma analítico en el cual cada palabra contenía en sí su propia definición y, por lo tanto, es inequívoca.

Contra todos ellos se alza la sentencia apofática de Lacan: “No hay metalenguaje.” El lenguaje es y será siempre incompleto, abierto. No hay Otro del Otro, no existe un topos uranos para la palabra y todos los esperantos acaban por revelarse como vanos sueños. La maldición inherente a cada significante es la de no poder significarse a sí mismo y la de requerir el pasaje por otros significantes en un deslizamiento sin fin que jamás alcanza la significación. En términos de traductología este escepticismo implica que nunca los libros alcanzarán la patria de su redención en un lenguaje final, único y definitivo, en una lengua de lenguas. La maldición de Babel es eterna; sólo cabe dejar de verla como maldición y destacar su constante fecundidad, hacerla trabajar positivamente en el esfuerzo por cernir lo inexpresable y lo intraducible. Una vez dado ese paso, y aun cuando se nos acuse de denostar lo que no podemos alcanzar, aun cuando se nos considere como zorras que descalifican a las uvas por verdes, diremos que sería terriblemente pobre y aburrido un universo cultural donde las palabras y las significaciones fuesen claras y uní-

vocas, donde se perdiesen los encantos de la interpretación. Puesto que no podemos entendernos hemos de gozar del malentendido.

El núcleo íntimo de cada obra, según Benjamin, es lo que tiene de intraducible, y es esa parte intangible la que persigue el auténtico traductor, trasplantando el original a un ámbito lingüístico más definitivo que hace de la traducción la prueba suprema de la vida eterna de las obras. La tarea del traductor está inspirada y aspirada por el utópico ideal de integrar las muchas lenguas en una sola lengua verdadera, alcanzando ese imposible metalenguaje capaz de sortear los impases de toda lengua natural, una lengua que estaría encargada de recoger aquellos misterios definitivos que todo pensamiento se esfuerza por descifrar. El misticismo de Benjamin lo lleva a soñar con un lenguaje prebabélico, con un parentesco fundamental y anterior a todas las lenguas que tendría su momento de revelación en la transposición.

Si tal es la apuesta de una verdadera traducción, si de lo que se trata es de recrear el propio idioma por medio de una intervención transgresora y contraria a los usos establecidos en este idioma, es en ello donde encontramos la razón para comprender que el traductor pueda perder la razón, como sucedió en el caso de Hölderlin y como podría haber sucedido también con ese poeta que no traducía pero que llevó una vida paralela a la del primero, que nació prácticamente cuando el otro moría (curioso y ejemplar caso de reencarnación espiritual) —1843, muerte de Hölderlin, 1844, nacimiento de...— Nietzsche, muerto también (1900) muchos años después del desencadenamiento de su locura (1889). En ambos casos se vislumbra un claro parentesco con el caso más célebre de paranoia, el del presidente Schreber, analizado literariamente por Jung y por Freud, que creía poder reconstruir una “lengua fundamental” de la que su alemán no era más que un pobre derivado. Estamos viendo el carácter delirante de la

idea de poseer una lengua primigenia que no necesitaría de traducción, una *Grundsprache*, una lengua sagrada a la que Hölderlin consideraba, 100 años antes de Schreber, como el *Grund des Wortes*, el fundamento de la palabra.

29 de julio de 2000

#### PALABRA

No vamos a caer en el encomio de la locura y no vamos a adherir a la idea de Benjamin cuando define a “la misión del traductor” como la de rescatar al lenguaje puro confinado en la cárcel del texto original para liberarlo en el idioma propio al hacer la transposición —esta última palabra, transposición, no es de Benjamin, es nuestra, y pretende marcar la diferencia con lo que tanto la tradición como el propio Benjamin entienden por “traducción”; es algo muy distinto, algo que sería comparable a lo que Freud llama *Entstellung* para referirse a la “distorsión” característica del trabajo del sueño, un proceso que transmuta los pensamientos en imágenes y va en contra de los mecanismos normales del pensamiento vigil. La transposición, entendida como “distorsión” (*Entstellung*), acaba en un producto extraño, ajeno a los caminos de la expresión corriente, es “extravagante”, explora las posibilidades ocultas de la lengua.

Insistamos en nuestra analogía, vale la pena: el traductor verdadero no transmite el contenido de lo dicho en un idioma extranjero al propio buscando la correspondencia entre las palabras de uno y otro; él traslada lo que tiene de original la obra en su propio idioma y crea, a su vez, algo original en su lengua blanco. Entre un texto y el otro la relación no podría ser especular, de correspondencia biunívoca y exacta, palabra por palabra, punto por punto. Es erróneo pretender que un traductor trate de “convertir” (mal) a su propio idioma lo que está (bien) dicho en griego, alemán o lo que fuere.



Por nuestra primera negativa, rechazamos la idea de un parentesco fundamental y originario entre las lenguas que se debería poner en evidencia; no hay tal “lenguaje puro”, prebáblico, padre originario y asesinado cuyo imperio habría que restaurar. Por la segunda negativa, rechazamos la idea de una traducción en espejo que permitiría pasar sin pérdida de un idioma fuente a un idioma blanco, hermano del primero. Tan mítica una idea como la otra; por eso el rechazo alcanza a las dos. ¿Y entonces? Si no nos queda la ilusión de regresar al pasado mitológico patriarcal y tampoco la de asegurarnos la felicidad en un presente fraterno de estabilización... ¿qué nos queda, sino el deseo del cual esos dos fantasmas son la expresión?

¿Qué nos queda? Podemos partir de una afirmación que extraemos parafraseando a Lacan: *no hay relación interlingüística*. Afirmación negativa (apofática) de la que se extrae una conclusión positiva: “la misión del traductor” es la de poner en evidencia esa “no relación” llevando al extremo la contradicción entre la escritura original del texto y la nueva escritura que es su transposición en otro idioma. Insistamos: no decimos “traducción”; no se “conduce” (y menos aún se “reduce”) de una lengua a otra: se “inventa” en la nueva lengua a partir de la fuerza innovadora del texto original. Y aquí sí nos reencontramos con Walter Benjamin cuando coincide con Pannwitz al afirmar que el error fundamental del traductor es el de aferrarse al estado fortuito y pasajero de su propia lengua en vez de permitir que la extranjera lo sacuda con violencia. La ideología espontánea del traductor es la de una posible correspondencia puntual entre su lengua y la del autor y la de un trabajo arduo pero posible que le permitiría el pasaje de la segunda a la primera.

Transponer de una lengua a otra es inventar poéticamente combinaciones de sonidos, marcar ritmos, convocar resonancias que son atraídas por vocablos extranjeros, resaltar (en vez de ocultar) lo intraducible. Es crear significantes para dar cuenta de los nuevos significantes aporta-

dos por el original. Es fabricar odres nuevos para el vino nuevo. Esta tarea se distingue de la traducción convencional que pretende y se conforma con transmitir “el sentido”, ese casi parásito del texto que era para Benjamin tan sólo el ínfimo punto en que la transposición toca de modo tangencial al original para seguir luego su propia trayectoria en la lengua blanco, la lengua de (su) destino.

Cada idioma es un mundo y tiene sus leyes propias: no hay leyes ni gramática universal. Cada lengua es un tejido, y un tejido específico, de diferencias. Por lo demás, el estado “normal” de una lengua es el de una transformación constante de los sentidos de las palabras y de los modos de expresión. Las palabras llevan una vida turbulenta y su lugar, como el de los átomos en la física, nunca puede fijarse con precisión, pues cada vez que se las ubica en una cierta significación se encuentra uno con que ya están en otra parte. Y, si seguimos en el plano de esta analogía fecunda, el investigador, para el caso, el traductor, forma parte del sistema en el que se produce la observación y su lugar en él influye, no puede dejar de influir, en el resultado.

Tomemos la imagen del universo después del *Big Bang*: una constante expansión, crecientes distancias entre los cuerpos, imposibilidad de retorno, irreversibilidad de la flecha del tiempo. Así las lenguas. Babel sería el *Big Bang* de las lenguas. Pero Babel es un mito. Nunca hubo Babel ni lenguaje puro de la divinidad al que los hombres accedían sin necesidad de intérpretes. Los traductores se empeñan en un esfuerzo destinado al fracaso pero ese fracaso enseña, en cada texto, lo intraducible, lo que pide traducción (Derrida).

Esto que venimos diciendo se refiere tan sólo a las traducciones que se muestran respetuosas de sus originales aun cuando no son transposiciones que modifican el idioma en el que aparecen. Más bien sabemos que ambos grupos, el de las buenas traducciones y el de las rarísimas transposiciones, son una pálida minoría frente a la abrumadora mayoría de los libros traducidos que es un venero

de barbaridades. Pongamos por caso la triste realidad de un lector en español que quiere conocer una obra tan importante como *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y consigue la traducción de Pedro Salinas, a quien, en principio, se le puede otorgar un crédito poético. Es la única versión disponible, editada primero por Plaza y Janés y después por Alianza, puesto que la primera traducción, editada hace mucho por Santiago Rueda en Buenos Aires, es absolutamente inhallable. El incauto lector encuentra allí que Odette es una mujer “entretenida”, palabra con la cual los traductores, pues son dos, Salinas y otro más, vierten, cada vez que aparece, la palabra francesa *entretenu*. Sí, muy “entretenida”... por Swann. Y es que la palabrita francesa no significa “entretenida” sino “mantenida”, y así se cambia por completo la caracterización de uno de los personajes fundamentales del texto proustiano. Pero detengámonos aquí pues nuestro oficio es el de escribir dando cuenta de lo que el psicoanálisis nos enseña y no el de contarle las pulgas a los traductores.

Entre el original y la traducción hay una tensión que exploran con fruición y provecho los lectores de esos libros conocidos desde antaño y por fortuna cada vez más buscados, particularmente en el ámbito de la poesía, que son los que incluyen a la vez el original a la derecha y la traducción a la izquierda, o los que tienen intercalados de manera interlineal ambos textos. Las ediciones bilingües enseñan al estudioso más que el original mismo, aun cuando ese estudioso domine el idioma original. Pongamos un ejemplo.

*5 de agosto de 2000*

#### EJEMPLO

Freud da un sentido conceptual nuevo y específico a la palabra *Trieb*, esencial en la teoría del psicoanálisis. Al inglés

se la tradujo como *instinct* (con la anuencia del propio Freud, hay que decirlo) y, consecuentemente, al español y francés como *instinto*. Lacan dijo y demostró que se cometía de tal modo un error garrafal y propuso, en francés, *pulsion*. Argumentaba que aquello de lo que Freud habló, el impulso para la actividad anímica, la fuerza que mueve a actuar a los humanos, era, precisamente, lo contrario de un “instinto”. Los ingleses descubrieron después que, tanto por razones de sonido como de sentido, y también por motivos etimológicos, hubieran debido traducirla como *drive*. *Trieb* es un *drive*, una tendencia directriz. Lacan hizo notar también que, en última instancia, *Trieb* y *drive* tienen su equivalente en francés, que es *dérive*, en español, *deriva*. Y ese es el impulso característico de los seres humanos, ampliamente variable para cada uno, algo muy diferente del *instinto* animal que tiene objetos prefijados y que es igual para todos los miembros de una especie. El *Trieb* es una tendencia a “derivar” de objeto en objeto, una búsqueda inacabable de satisfacción que jamás encuentra un puerto fijo y final. Algo que empuja, sin cesar, hacia algo que está más allá. De ahí la opción por *pulsion* en francés y por el galicismo *pulsión*, una palabra que se imponía importar al español.

¿Qué dice Freud en su original? Sólo lo puede entender bien quien puede establecer las diferencias generadas entre las distintas posibilidades abiertas por *Trieb*: *instinto*, *deriva*, *tendencia* y *pulsión*, y sus connotaciones en la lengua de Freud y en los distintos idiomas al que esa lengua es transpuesta. El traductor tiene siempre que escoger entre opciones no forzadas. Con su elección influye sobre el concepto y habrá de justificar por qué ha preferido un vocablo a otro, sabiendo que también el original procede de una elección no forzada hecha por el autor. Nada obligaba a Freud a escribir *Trieb*, siendo que él tenía la opción en alemán de escribir *Instinkt*. Pero no lo hizo. O, mejor dicho, usó la palabra *Instinkt* cada vez que lo creyó conve-

niente para designar esa fuerza motivadora y ese saber innato que despliegan los animales a lo largo de sus vidas. Y la elección freudiana que lo llevó a designar dos ideas distintas con dos palabras diferentes debe ser respetada para que su concepto, claro y distinto en alemán, lo sea también para el lector en francés, inglés o español. ¿Es *pulsión* la traducción verdadera y justa y exacta y necesaria para *Trieb*? No; es una posibilidad que, si no es “justa” (porque ninguna lo es), es justificable. Sólo el lector que tenga noción de las diferencias, de lo que se pierde y se gana con cada una de las opciones, haciendo uso de un saber translingüístico, aceptando que no hay relación interlingüística, habrá comprendido el concepto de Freud y sabrá, en el momento de usar una u otra palabras en español, lo que está diciendo.

Así comprendemos la trascendencia de la acción del traductor. Al establecer sus opciones, demuestra la insuficiencia de cualquier traducción que se postulase como exacta. Pero esa inexactitud, ese fracaso, esa inscripción del fracaso, esa confrontación con la imposibilidad, lejos de ser una maldición y un fantasma de condenación redundante en un enriquecimiento del concepto. Algo así es lo que planteó Ortega y Gasset en un magnífico artículo, ya citado en esta columna, que lleva el título de “Grandeza y miserias de la traducción” (1936).

Y confirma también a Benjamin cuando plantea la exigencia de la traducción para que el original tenga una auténtica sobrevivencia. La verdadera dimensión de un concepto o de una expresión nueva no está ni en las intenciones del autor ni en su plasmación en el escrito sino en la forma en que esa novedad da origen a interpretaciones múltiples, discordantes, a una difracción que obliga a inventar, en la transposición del original, nuevas formas de expresión, neologismos, trastocamientos y hasta atropellos léxicos y sintácticos. Con todo ello, la traducción acaba teniendo un valor formativo, acaba por engrandecer tanto al

texto original, que revela nuevas profundidades, como a su lengua de destino. La traducción tiene destino de lengua.

*12 de agosto de 2000*

#### LENGUA

El texto fuente original, sagrado o poético, en ocasiones filosófico o fundador de una nueva manera de definir la relación del sujeto y el mundo, es un texto que lucha en su propia lengua para expresar en ella lo que nunca antes se dijo. No es fácil su combate contra los modos consagrados de expresión. Debe forzar al lenguaje, reformarlo o reinventarlo, haciendo uso de recursos ya gastados, de palabras siempre ya corroídas por el uso en el correr del tiempo. Debe marcar a la lengua con su estilo. Que se lea a Esquilo, Montaigne, Goethe o Joyce. Que se lea a Platón, Hegel o Heidegger. Que se lea a Nietzsche, Freud o Lacan. Se verá de inmediato que cada uno de ellos es un autor inconfundible, alguien que ha innovado y renovado la lengua de sus ancestros, alguien que ha violentado las costumbres de la escritura, que ha inventado y ha redefinido palabras, que ha multiplicado las acepciones de muchas de ellas, que se ha enfrentado con más o menos éxito al demonio de la paleonimia, al hecho de tener que designar nuevas realidades con términos cargados por la rémora del pasado. Todos ellos son autores con fama de “difíciles”. Y la tarea del traductor es la de transmitir esa energía creadora a otra lengua. El texto verdaderamente original tiene un destino de traducción. Sin embargo, la tarea del traductor no es afín o análoga a la del autor, y la diferencia tiene que ser puntualizada.

El autor de un texto original que exige –además de merecer– la traducción ha dado forma poética inédita e inaudita, insólita e inolvidable, a ciertas “cosas” (no quiero llamarlas “verdades”) que yacían en estado de latencia en las

posibilidades del lenguaje. Cosas que ni eran ni no eran, sino que nunca habían sido formuladas así. El traductor debe dar cuenta de ese acontecimiento irreplicable de irrupción de lo nuevo en una lengua que no es aquella de la “revelación” original. Sé que la palabra “revelación” es fuerte y equívoca. Pienso en las cosmogonías religiosas y en las hierofanías, pero pienso también en Freud soñando con una placa de mármol en el lugar en donde se le “reveló”, una cierta noche de 1895, el secreto de los sueños. O en los fongazos poéticos que sacuden a un Rimbaud o a un Rilke.

El autor escribe y transmite su “revelación” usando su lengua materna, la de su comunidad. La materia prima del traductor no es la iluminación del autor en sí misma sino un escrito, el texto manifiesto, la forma en que ese autor dio cuenta de ella, tan bien como pudo, con los medios de su lengua, insuficientes, siempre insuficientes, para acoger la novedad. El amo del autor es “una cosa a revelar”. El amo del traductor es el texto que da cuenta de esa “revelación”.

Que se me permita una comparación esclarecedora: el durmiente tiene un sueño que se clava en su memoria en el momento del despertar. Ese mismo día relata el sueño a quien lo escucha, el psicoanalista, si está ahí. El sujeto opera una primera traducción. Transpone en palabras, las pobres palabras de la lengua cotidiana, esforzándose, sin poder agotar ni la riqueza de las imágenes oníricas ni la multiplicidad de las ideas conexas que le vienen a la mente en el momento de materializarla como discurso, su experiencia nocturna. Hace lo que puede y, versado como pudiera estar en las lides del lenguaje, consigue una versión satisfactoria del sueño. En nuestra analogía, el soñador es el autor del texto original. ¿Y el psicoanalista? Él es el traductor que el texto del sueño exige. ¿Qué se espera de él? Generalmente, que interprete el sueño dándole un sentido desconocido para el autor, el soñante. Que, armado con su conocimiento y experiencia, produzca un modo de entender en su propia lengua psicoanalítica lo que ha escuchado,

que aplique su saber teórico, sus intuiciones, su idea del inconsciente a un material que no es, por cierto, lo soñado durante la noche sino el relato producido durante el día, en la sesión. Se espera que diga el “sentido” de lo que escuchó. Para Walter Benjamin es así como entienden su tarea los malos traductores, y es eso lo que el buen traductor rechaza: verter en su propia lengua el “sentido” del original.

*19 de agosto de 2000*

ORIGINAL

Recojamos y ensemblemos nuestras tesis. No hay un lenguaje puro ni una lengua original perdida en un Babel mítico. Tampoco hay estructuras innatas del lenguaje que permitan soñar con una gramática universal (Chomsky). Finalmente –tercera negación–, no hay relación entre una lengua y otra, y la labor del traductor va en contra de la ilusión de una transmisión plena entre dos textos, el original y su versión a otro idioma.

La condición humana es la de un plurilingüismo que hace necesarios a los traductores. La cultura no es nunca autosuficiente y existe siempre en intercambio con otras culturas, es decir, con otras lenguas. La globalización contemporánea refuerza ese plurilingüismo y las lenguas viven cada vez más de las traducciones, de la invención y de la incorporación de nuevos vocablos venidos de afuera. Los barbarismos tienen un plazo cada vez más corto para adquirir carta de ciudadanía. El inglés técnico y unidimensional de la informática ha ido y seguirá ganando terreno, pero ese fenómeno no atenta contra la diversidad lingüística sino que la enriquece. No es el inglés el que se apodera de las lenguas; son las lenguas las que asimilan y metabolizan ese esperanto y ese espanto.

La traducción tiene dos caras. Por una de sus caras cumple con lo que se espera de ella: reproduce el “sentido” de



lo escrito y lo pasa con la menor pérdida posible de una lengua a otra. El periodismo, la ciencia, la política, el derecho y la tecnología requieren de esta conservación y transmisión del sentido; no podrían vivir sin ella. Legiones, ejércitos, de intérpretes y traductores se dedican a sembrar y a recoger estos frutos de la dispersión lingüística. Nadie querría un traductor “innovador” que considere al sentido como un punto único y carente de importancia en el que su texto roza apenas tangencialmente al texto original.

La otra cara es la de la transposición de los textos claves de las diferentes culturas (en poesía, religión, filosofía, expresión de la concepción del mundo y del sujeto). Acá la traducción se carga de tintes místicos, casi taumatúrgicos. No se trata ahora de responder a la demanda de transmitir un sentido sino de realizar en la lengua blanco, la de (del) destino, una operación de creación equiparable a la que produjo el texto original en su lengua fuente. Entra en juego no *la demanda* del (o que se hace al) traductor sino *el deseo*. Gran problema. ¿El deseo de quién? El deseo del texto, del texto como Otro. ¡Vaya complicación en apariencia innecesaria! ¿A quién se le ocurre que puede pensarse en un deseo que no es el deseo de alguien sino el deseo de algo y que alguien, el traductor, se coloca como sirviente del deseo del libro?

Nos acercamos a una lectura psicoanalítica novedosa, desarrollando sugerencias que provienen de Derrida en *Des tours de Babel* (en su libro *Psyché o la Invención del Otro*), uno de los comentarios más agudos que recibió el inagotable artículo de Walter Benjamin: *La tarea del traductor*. Para ello comenzaremos permitiéndonos inventar una nueva paráfrasis de Lacan: el deseo del traductor es el deseo del Otro. No podría ser el deseo del autor que, para el caso, bien pudiera estar muerto o, de hecho, está muerto y no tiene vela en ese entierro, aunque muchos autores en vida queremos, y con todo derecho, vigilar lo que hacen los traductores con nuestros libros.

*26 de agosto de 2000*

#### LIBROS

Hemos de admitir de entrada que el escritor está ya muerto en tanto que reducido a un libro que no habla y no contesta preguntas pero que exige una traducción que dé cuenta de su mensaje. Tampoco podría tratarse del deseo del sujeto que traduce, pues también él está forzado por el original a un deber de fidelidad a la letra y al espíritu de la obra que lo obligan a un trabajo de recreación. Eliminadas las dos subjetividades, la del autor y la del traductor, sólo queda un sujeto, el texto, ese demandante. Es en este punto donde se presenta el gran dilema para el sirviente del texto, el traductor: ¿fidelidad al sentido que “uno” entiende o fidelidad al carácter audaz y renovador de la obra? El deseo del traductor es el deseo del Otro, del texto con su tesoro significante. Es bastante claro que ningún decir creativo podría preservarse si el traductor-transpositor se obligase y se limitase a “comunicar” (hacer común), a “explicar”, a poner en evidencia “lo que dice” o “lo que quiere decir” el original, en síntesis, a transmitir su “sentido”. El traductor no puede (o no debe) ser un exégeta. Si la obra es innovadora, la traducción debe conservar esa fuerza de irrupción y hacer que la lengua de destino aguante el impacto de un pensamiento nuevo y por lo tanto se sacuda hasta sus entrañas por la “revelación” presente en el texto original. Es por eso que el transpositor debe ser un testigo y un portavoz de la subversión.

Clásicamente se ha planteado a los traductores la opción: libertad o fidelidad al original y, después de admitir que la fidelidad extrema daba textos grotescos, caricaturas ilegibles del original, se pasaba a discutir cuál era el margen de libertad permisible sin que se alterasen el sentido o las presuntas “intenciones” del autor. Hace meses ya, hemos propuesto aquí que la mejor traducción jamás realizada fue la que hizo Pierre Menard, personaje de Borges,

del Quijote de Cervantes, Menard, autor ficticio que con inauditos esfuerzos consiguió escribir de nuevo algunos capítulos de la novela, los cuales, tres siglos después del manco de Lepanto, se transformaban en una obra totalmente original, inconfundible con la primera, pues el paisaje filosófico del que surgía era radicalmente diferente del de Cervantes. La obra, exteriormente idéntica, era subversiva; su riqueza connotativa superaba al original pues incorporaba todo lo sucedido entre su primera publicación y el momento en que Menard escribía, otra vez, su texto a la luz, incluso, de la influencia que el propio Quijote cervantino había ejercido sobre el arte de la escritura. Borges demostraba así que el texto tiene vida independiente y que depende del contexto de su recepción, más allá aún de las palabras mismas que lo integran. El texto de Cervantes en sí –ningún texto– es “definitivo”; depende de quién y de cuándo lo lea. Puede, debe, seguramente será, reinventado. Y el “traductor” tendrá la misión de hacer patente al lector de su tiempo eso que la obra produce cuando, siendo la misma, es nueva. Como nueva era la *Antígona* de Sófocles después de la traducción de Hölderlin, como nuevo es el *Edipo* de Sófocles después de la lectura de Freud.

El transpositor no puede traducir ni el sentido ni los inescrutables propósitos del autor. Su misión (*Aufgabe*) es la de exhibir lo novedoso del texto en una lengua distinta, la suya, la de su tiempo, de su espacio geográfico, de su espacio lingüístico y de su contexto ideológico. Abrir el libro para que despliegue, en el nuevo tiempo y en el nuevo espacio, irreversiblemente desfasado con respecto al original, sus efectos de subversión.

*2 de septiembre de 2000*

#### SUBVERSIÓN

Hemos propuesto, contra Benjamin, que el transpositor se encuentra en su trabajo con lo intraducible, con obstácu-

los insalvables que lo fuerzan a fabricar nuevas maneras de decir, y que es entonces cuando se confirma la inexistencia de raíces comunes, de parentesco, de afinidad, de homosemia, entre una lengua y otra, y dijimos también que esa diferencia inocultable entre las lenguas puede funcionar como semilla fecundante que destaca valores inauditos en el texto original y que irrumpe subversivamente en la lengua del transpositor haciendo que ella se resienta y se vea forzada a recurrir a configuraciones inéditas para solventar su propia insuficiencia. El producto más importante de la labor del transpositor no es la versión de un libro; es la transformación de la lengua a partir de un texto surgido en otra área lingüística. De este modo él, enriqueciendo las significaciones del original y también a su propia lengua, contribuye a cambiar el mundo.

Terminamos de decir algo que parece exagerado, hiperbólico, y cabe una cierta justificación. Creen los judíos talmudistas que Dios hizo el mundo con el Libro, con la *Torah*. Creen que cualquier transformación en el orden de sus palabras y de sus letras puede acarrear todo tipo de catástrofes. Creen que en el Libro está la clave del nombre de Dios, oculta, y que por medio de operaciones cabalísticas será posible desentrañarlo y desencadenar así el advenimiento de una era mesiánica. Creen que no hay tarea más trascendental que el estudio y la interpretación de la Escritura. Podemos fácilmente desdeñar esta “superstición del Libro”. Mas, después del menosprecio, podemos preguntarnos si no hemos pecado de desatención con relación a nuestro propio universo de hoy día. ¿No es verdad que vivimos en la civilización del libro? ¿No habitamos un mundo hecho de pe a pa por medio de libros? ¿No tienen los libros valores performativos y perlocutorios que nos hacen a nosotros, sus lectores, y a nuestros semejantes y a todo lo que nos rodea? ¿No son nuestra ciencia, nuestra técnica, los objetos que utilizamos, nuestros dioses, nuestras representaciones del poder, de la justicia, del Estado, de lo bello, de lo bueno y de lo verdadero, de nosotros mismos y

de las relaciones con los demás, efectos de los libros, aún más y tanto más si somos analfabetas (pues estamos en ese caso más expuestos a la contaminación de los “comunicadores”)? ¿No es la naturaleza misma de nuestro planeta un enorme libro donde la especie humana va inscribiendo su presencia, catastrándola, marcándola con todo tipo de signos e inscribiendo en ella los significantes de su deseo?

Debemos admitirlo: los libros no reflejan ni se acumulan pasivamente en el mundo; ellos lo hacen (nosotros hacemos el mundo con los libros que, por su parte, nos hacen a nosotros). Se deriva así un carácter místico de la escritura y de la traducción, estrechamente relacionado con esa taumaturgia del Libro proclamada por los talmudistas. Después de todo, la concepción más racionalista de la edad moderna fue expresada por Galileo en *Il Saggiatore* (1423): “La filosofía ha sido escrita en este gran libro –el universo, quiero decir– que permanece continuamente abierto a nuestra mirada, pero no puede ser entendido si uno no aprende primero a comprender el lenguaje y a interpretar los caracteres con los que ha sido escrito. Está escrito en el lenguaje de las matemáticas, y sus caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin los cuales es humanamente imposible entender la menor palabra de él; sin ellas, uno queda vagando perdido en un oscuro laberinto.” Si los científicos se basan en esa concepción, no cabe definir su tarea más que de una forma: ellos son los traductores que interpretan y transponen el Libro del universo.

*9 de septiembre de 2000*

#### UNIVERSO

Es “feliz” la metáfora que hace del universo un libro que los científicos aprenden a leer y que traducen después en un lenguaje matemático. Sin embargo, esa felicidad poética no debe permitirnos olvidar que se trata de una metá-

fora que, además de bella e inteligible, pudiera ser equívoca en el momento de tomarla como realidad. El universo en sí, lo real, no es un “volumen” encuadrado por la divinidad, no es una escritura, pero es sólo a través de escrituras, de cifras, ecuaciones y álgebras, apoderándonos de lo real por medio de lo simbólico, como podemos dar cuenta de él, y en eso consiste el trabajo de la ciencia. El universo existe independientemente de nuestros torpes garabatos y de nuestros precarios papeles en los que almacenamos información y fórmulas. El universo seguirá existiendo después de la desaparición de los hombres y de sus letras, más aún, me atrevo a decir (aunque ya no con tanta seguridad), incluso después de la desaparición de las computadoras.

Nuestro mundo, el que habitamos, no el inabarcable Universo, es efecto de escrituras. Todos sus rasgos llevan la marca de los trazos que la cultura ha venido imprimiendo en él en los últimos treinta siglos. Las escrituras de la religión, de la filosofía, de la política, de la ciencia, del arte, de la técnica, se han sobrepuesto en la superficie del planeta, hacia arriba y hacia abajo de ella, y han dado una configuración inexistente, dominando a la naturaleza y a la sociedad y haciendo aparecer en ellas no sólo lo que salva sino también el peligro de lo ingobernable y la amenaza apocalíptica de la autodestrucción. Una vez que hemos admitido el carácter gramatical, gramaticalizado, del mundo de los hombres, ya es lo de menos que a esas escrituras las llamemos “Sagradas” y las escribamos con Mayúsculas de Revelación o “profanas” y las escribamos con minúsculas de álgebra. Las e(E)scrituras muestran el plan del mundo.

El pensamiento religioso se desarrolla hoy en día mediante la asimilación y no en contra de la ciencia. Cuando se anunció (prematuramente) que se había completado el mapa del genoma humano, el presidente de la nación más poderosa, ya en campaña electoral para promover al vicepresidente como sucesor, declaró que “los científicos habían descifrado la escritura con la cual Dios había creado la vida”.

En esta concepción que es la del poder, logocéntrica, prima el decir de san Juan: “En el principio era el Verbo”, y se recurre sin atenuantes a la metáfora de un Dios Autor que dicta, palabra por palabra, lo que es y lo que debe ser. Lo hace de una manera críptica y prescribe (pre-escribe) los modos en que se descifrará su mensaje. Según se ve, la ciencia es la continuación de la religión por otros medios. En los dos casos se hace actuar esta metáfora del mundo como “Libro” (o como “libro”, la diferencia no cuenta). Por eso es que la ciencia hodierna es un producto de la religión monoteísta que decretó la prohibición de las imágenes y de las representaciones y confirió un privilegio exorbitante a las letras. El mundo contemporáneo es una consecuencia de ese rechazo, de esa prohibición de las imágenes. No en balde la ciencia ha descartado ideogramas y jeroglíficos, y la prohibición de Moisés se ha conjuntado con las letras latinas y con los números árabes de modo que las tres religiones del Libro participan unidas en la empresa científica de dominio de la naturaleza y unificación cibernética de la población global que es un efecto de ciertas escrituras.

*16 (o 23) de septiembre de 2000*

#### ESCRITURAS

Hemos visto que la inmensa fortuna de la metáfora que asimilaba al universo con un libro que podía ser leído y al conjunto de los libros como un universo de discurso que se sobreponía al universo real imponiéndole sus leyes que son las del lenguaje matemático nos llevaba a concebir la unidad del pensamiento teológico y el pensamiento científico. Ambos se conciben como empresas de lectura. Y la lectura requiere, exige, la traducción con lo que regresamos a nuestro tema. Los científicos aspiran –y en buena medida consiguen– a escribir ecuaciones y fórmulas que, alcanzando una formalización absoluta, no requerirían de

traducción. Con sus obras producen un discurso altamente coherente, obra de la razón lógica (las diferentes ...lógicas), que permite aplicaciones tecnológicas que configuran al mundo. El lenguaje científico pretende liberarse de las oscuras sombras del trabajo de los traductores y encuentra su ideal en las escrituras de la lógica y las matemáticas. Eso está muy bien, así debe ser (y si así no debiera ser, por razones éticas, digamos, no hay nadie capaz de impedir que así sea), mas de todos modos, para aplicar ese formuleo, para discutirlo y aprobarlo, para corregirlo y completarlo, es menester hablar, y el discurso de la argumentación requiere de intérpretes y traductores que inventan palabras y modifican formas de hablar, actuar y pensar. La ciencia tiene que justificar sus aseveraciones y para ello recurre a la "heurística", nombre moderno de la antigua retórica. Los epistemólogos contemporáneos saben bien que se considera "científico" no a lo verdadero sino a ese discurso que consigue convencer a la comunidad de los científicos acerca de la validez de sus proposiciones. Hay que hacer "pasar" los argumentos y convencer de su pertinencia. No basta con descubrir y justificar el descubrimiento en textos coherentes; hay que preparar a los lectores para que admitan y reciban el supuesto nuevo saber, el presunto "descubrimiento", incluso en los campos formalizados de las matemáticas y la lógica, qué decir de los campos reñuentes a esa formalización como pueden ser la biología o, más aún, las presuntas "ciencias sociales" a las que prefiero llamar "ciencias del signo". No basta con que el texto transmita la "verdad" (en realidad, la validez transitoria de un cierto saber); es menester, además, que induzca un efecto de creencia en los lectores. Y esa credibilidad depende de las palabras, de la autoridad asignada a quien las dice, de lo que psicoanalíticamente conceptualizamos como "transferencia". Vale decir que la ciencia, tampoco ella, puede prescindir de los poco confiables traductores, es más, que los requiere desesperadamente en su designio de dar cuenta del mundo.



“Dar cuenta del mundo” no es reflejarlo pasivamente, es “hacerlo” de un modo performativo. Ése es uno de los efectos maravillosos y para muchos amenazante del discurso científico. Y sin olvidar que al hacer al mundo se hace a quienes lo habitan, los sujetos del lenguaje. No se escribe para el lector sino que al escribir se hace al lector. A él se dirige el autor recurriendo a los inciertos y sospechosos traductores que vierten, revierten y pervierten a la naturaleza y a los hombres por el poder del lenguaje. Por eso pudo Lacan decir que “El universo es flor de retórica”.

23 (o 30) de septiembre de 2000

#### RETÓRICA

El dilema del traductor –“fidelidad o libertad”– se reproduce en los mismos términos para el autor de la interpretación psicoanalítica. El psicoanalista ha escuchado un sueño, un recuerdo, una escena relatada por su analizante. ¿Qué hará con ese discurso? ¿Lo traducirá a su propia lengua, le dará “sentido” y se lo transmitirá al autor diciéndole (pero sin decirle): “yo sé lo que tu decir quiere decir y es esto que te digo a continuación, dos puntos ...?” ¿Cómo resolverá la cuestión de que su interpretación será siempre una opción entre muchas posibles y que su enunciado cierra el camino a todas las demás, corriendo el riesgo de que sea aceptada como la única válida? ¿Cómo evitará que su interpretación se revista con las sombras de la sugestión que llevaron a Freud a abjurar de la hipnosis y de las acciones dedicadas a guiar, educar, imponer ideales y adoctrinar a sus pacientes? ¿Cómo podría ignorar que esa interpretación reductora, que justifica que en “americano” al psicoanalista se lo llame *shrink* (encogedor, reductor de cabezas), es una forma de la violencia que vence con-venciendo, una violencia retórica?

Hablamos (pretérito y presente) de la violencia interpretativa que “reduce” el texto de lo dicho por el analizante al

saber previo del psicoanalista, quien supuestamente sabe cómo ha de “traducirse” desde una lengua “ingenua” del paciente a una lengua “sabia” del análisis que cambia el “sentido” de los enunciados del primero. Insistamos: esta práctica de interpretaciones traductoras y reductoras de una lengua a otra, por difundida que esté, es una manera de bloquear al inconsciente, de ofrecerle un código preformado, manejado por el analista, que impide reconocer la originalidad del “original”, es decir, del texto fuente constituido por las asociaciones del paciente. Es violencia hermenéutica y, en términos de traducción, falta de respeto por la lengua del original.

Con nuestras referencias a Benjamin tomábamos como premisa que el transpositor debía dejarse atropellar, en el uso de su propia lengua, por lo que había de novedoso y subversivo en el texto que se le entregaba para traducirlo. En la actividad del *shrink* encontramos justamente lo contrario. Este último no se deja conmover por la articulación del analizante sino que, con total desparpajo e ignorancia, se aplica a forzar el texto que recibió para adecuarlo a sus propias estructuras y prejuicios lingüísticos, para hacerlo caber en un determinado sistema hermenéutico.

*30 de septiembre (o 6 de octubre) de 2000*

#### HERMENÉUTICA

El verbo griego *hermeneuein*, del que deriva la palabra “hermenéutica” significa tanto “interpretar” como “traducir”. La hermenéutica se aplica al estudio de los principios y de la metodología empleada en la interpretación. Si el psicoanalista dice que participa en la “interpretación” de lo que escucha decir a su paciente, es necesario que especifique y declare cuáles son esos principios hermenéuticos que pone en práctica. El psicoanalista sólo puede ser freudiano (y si no, no es psicoanalista) en tanto reconoce la existencia de lo inconsciente y la posibilidad de que eso

inconsciente se manifieste en la sesión analítica en condiciones que dependen de la transferencia.

Lo inconsciente, sin embargo, no es unívoco; se presta a diferentes interpretaciones que obedecen a diferentes principios hermenéuticos y ponen en juego diferentes métodos de acercamiento a la experiencia analítica. De la concepción del inconsciente que tiene el analista se deriva su manera de intervenir ante su analizante. Nuestra larga disquisición acerca de la traducción nos ayuda a entender y nos guía en el arte de la interpretación.

El psicoanalista, tal como lo entendemos quienes adherimos a la lectura lacaniana de Freud, rechaza intervenir como “traductor” que dice el sentido inadvertido para el paciente. No se identifica como un sujeto del saber capaz de transmitirle “lo que su decir quiere decir” a partir de una supuesta “teoría” del inconsciente en la que él sería el experto y el analizante un mero proveedor de frases para que sean asimiladas por la doctrina del docto doctor. Tales intervenciones y explicaciones reciben, en psicoanálisis, el nombre de “sugestión” tanto más cuanto más plagadas estén de referencias al destete temprano o al complejo de Edipo o a la madre insuficiente o al padre castrador.

La analogía entre la tarea del traductor y la del psicoanalista es inquietante. Saquemos conclusiones: no hay parentesco ni afinidad ni homología entre las afirmaciones del analizante y la lengua del analista por más informado que esté de las teorías de Freud, de Klein, de Fromm o de Lacan. *“No hay relación interlingüística.”* El analista no tiene la función de lenguaraz que traduce a una de esas lenguas, en las que se le supone experto, el contenido manifiesto de lo que dice su paciente. Por lo tanto él no está habilitado para inyectar “sentido”, su idea del sentido, sus prejuicios, en última instancia, a lo que dice el analizante. Toda intervención de ese tipo es un abuso del poder de la transferencia, un derivado de la hipnosis, un intento de “convertir” (en la acepción religiosa de la palabra) al analizante en un adepto. La interpretación sugestiva es una

violencia hecha al texto del paciente y a su autor. ¿Cómo se define, entonces, en términos positivos y no puramente negativos a la tarea del analista?

Como un absoluto cuidado por la literalidad del original, por sus significantes, a los que se tratará, cual quería Freud, como un “texto sagrado” que no permite ni omisiones ni interpolaciones. Reescribiendo ese texto, si viene al caso, con la laboriosidad de un Pierre Menard que, al trasponerlo en otro momento (el de la sesión), hace aparecer ocultas líneas de significación, dimensiones insólitas de la palabra, y con ese acto, en el medio de la palabra, revela lo que quiere decir interpretar.

*6 (o 13) de octubre de 2000*

#### INTERPRETAR

El analista se niega a hacer intervenir sus ideas preconcebidas, a des-arrollar (echar rollo) sus concepciones teóricas “aplicándolas” al caso que tiene en tratamiento. Su acción debe guiarse por el principio de intervenir con estricto apego a la *fidelidad* a lo dicho, ganando así la posibilidad de hacer actuar una enorme *libertad*, la de resaltar todo lo no dicho, lo implícito, lo que está prisionero en el original, más allá del sentido, en el contrasentido incluso, que permite al sujeto encontrarse con lo no sabido antes ni por él ni por el analista. Citar lo dicho por el paciente antes es ya una manera de traducirlo, pues el sujeto escucha su propia palabra y establece un desfase entre la palabra que dijo y la misma palabra que ahora escucha proferida por otro. Un nuevo discurso se abre a su entendimiento a partir del encuentro con su propio decir. La repetición es sólo aparente; la diferencia en el tiempo y la enunciación desde otra boca engendran en el sujeto una manera distinta de conectarse consigo mismo. La fidelidad del analista al texto escuchado acaba, como sucede con la

verdadera traducción, es decir, la transposición, en una libertad incondicional. Tal es la “interpretación” en el más estricto de los sentidos, la que conjuga fidelidad (al texto) y libertad (para desplegar sus implicaciones).

Es hora de volver a mencionar a Pierre Menard y, a riesgo de ser acusados de obstinación en la referencia constante, vamos a hacer del personaje ficticio el paradigma del psicoanalista. Retroactivamente, es ahora y sólo ahora cuando se podrá apreciar el sentido de las alusiones previas. Menard no agrega ni quita nada en el texto de Cervantes. Escribe el Quijote y resulta que su texto es incommensurable con el original. Sus frases se abren a sentidos más amplios y ricos, lo que se entiende en ellas tiene mayor profundidad; lo que en la novela del ingenioso hidalgo era frase hecha y arcaísmo es ahora expresión novedosa que irrumpe en la conciencia del lector multiplicando su percepción del texto, destruyendo los “sentidos” que se percibían como evidentes en lo escrito por Cervantes, mostrando que hay muchas maneras de “entender” el original y no una sola, haciendo de él una “obra abierta”, mostrando que las palabras con que se recuerda la experiencia, “infantil”, digamos, orientándonos ya hacia la experiencia del análisis, significan hoy, en el adulto que las profiere, algo que el niño no podía, en su tiempo, colegir. Menard traductor pone en evidencia que la construcción original del original envolvía una riqueza de lecturas escondidas que sólo ahora pueden surgir a la luz. Menard, traductor-transpositor-intérprete, desconstruye el texto cervantino, exhibe lo que en él permanecía en estado de latencia, hace posible la lectura de su “inconsciente”, y su versión, siendo la misma, no podría confundirse con la primera. Así, de igual modo, obra el psicoanalista-traductor-transpositor de los decires de su analizante. Al recontextualizar el texto de lo que escucha en el marco de la sesión permite la eclosión de las diferencias, de los equívocos, de las invisibles resquebrajaduras que lo surcaban.

Topamos otra vez con el valor y la verdad del texto señero de Walter Benjamin, *La tarea del traductor*. Mas en este punto, después de esta comparación con la tarea del psicoanalista, podemos pensar, pensar construyendo, pensar y habitar, la distinción entre interpretación, traducción y transposición.

*13 (o 20) de octubre de 2000*

#### TRANSPOSICIÓN

Si las aplicamos a su objeto manifiesto que es la traducción, las tesis de Walter Benjamin que hablan de la trivialidad de la traducción del sentido de un texto dado son demasiado radicales y no sólo cuando se aplican a los productos de la ciencia, el periodismo, el discurso corriente o las narraciones convencionales. Lo son también cuando sus postulaciones recaen sobre textos sagrados y poéticos, sublimes si se quiere. En esas escrituras el sentido es, a diferencia de lo que sostiene Benjamin, algo más que un punto tangencial y prescindible, a partir del cual, después de haberlo rozado, comienza la verdadera tarea del traductor. Desconfiaríamos de aquel traductor que desdeñe el “sentido” en el libro de Job o en un soneto de Shakespeare, y preferimos saber quién amarró a Ulises al mástil cuando pasó delante de la isla de las melódicas sirenas, nosotros, pobres mortales que no sabemos y que nunca podremos seguir a Homero en el menospreciado “sentido” de su lengua de hace treinta siglos. No nos convencería un traductor que, so pretexto de que el sentido es lo menos importante, nos ahorrara la “información” que el texto conlleva.

Ahora bien, esas proclamas de Benjamin, excesivas con relación a la traducción de textos escritos “fuertes”, excelsos o no, quizás –y puede que hasta con seguridad– encuentren su verdad en el psicoanálisis donde, en razón del

intercambio viviente de la palabra, se puede permitir este juego que ensambla un absoluto respeto por la literalidad con una apertura a la liberalidad del sin sentido y hasta del contrasentido. Porque en la sesión de análisis el texto no está cerrado sino abierto a la composición y recomposición de los sentidos de las palabras por la intervención del analista, que escucha –debiera escuchar– liberado de los prejuicios inherentes a las formas consagradas del decir y debe exponerse a la invención de novedades, a decirs y dichos que están fuera del “sentido” convencional, en medio del absurdo aparente de los lapsus, las homofonías y los equívocos lógicos y gramaticales.

Por eso, las mejores intervenciones del analista se producen cuando, en medio del silencio que expresa ese respeto por la letra del original, realiza una puntuación, repite una palabra que cuestiona lo que el analizante venía diciendo y lo lanza a la búsqueda de otras significaciones. Exagera Benjamin cuando pretende un trabajo del traductor con olvido del sentido del texto, pero abre la puerta cancel al sutil trabajo de interpretación en donde el intérprete, el psicoanalista en este caso, no da ni explica el sentido sino que permite al autor, el paciente, adentrarse en la búsqueda creadora de otro texto, transposición del texto primero, en donde los sentidos divergen, se multiplican y muestran su resistencia a la prisión de las significaciones dadas de antemano. Se ve ahí también la importancia de las técnicas del chiste y la temprana asimilación de éste, por parte de Freud, con los modos de actuar del inconsciente. El arte del psicoanalista consiste en moverse en esta zona de ambigüedad del sentido para incitar al analizante a sospechar de sus propias ideas y construcciones previas y lanzarlo a producir, inventar, un nuevo discurso abierto a lo no sabido desde antes y a lo no previsible, al margen y aun en contra de un supuesto conocimiento de conceptos psicoanalíticos. La interpretación es el ejercicio, tal como dijimos, de un arte.

20 (o 27) de octubre de 2000

## ARTE

La disciplina que Freud trajo al mundo cumple su misión cuando permite la transformación del discurso manifiesto y de los enunciados cargados de sentido que caracterizan a un sujeto, al modo en que narra su vida, a la manera en que se representa él mismo y a las ideas que tiene sobre los demás y sobre el mundo, en *otro* discurso, abierto a preguntas nunca antes formuladas.

El privilegio acordado tradicionalmente en psicoanálisis al lapsus, al sueño y al síntoma, esos sitios donde el sentido trastabilla, depende de su aparente carácter de incomprendibilidad, de su presentación como textos que piden y exigen una traducción. Y el buen analista es quien no se presta a “traducir” esa lengua secreta en la que están escritos a una lengua ya conocida que él manejaría, sino quien respeta sus enigmas, los pone en evidencia y, contrariando a la expectativa de “traducción”, se opone a enjaular un “sentido”. Es quien permite que las formaciones del inconsciente del analizante se abran paso en él mismo, violentando sus propios prejuicios y produciendo una nueva cadena de significantes. Por lo general el analista está en silencio: su función no es la de decir (eso que la mayoría entiende por “interpretar”) sino la de provocar un decir nuevo. La interpretación en tal caso no transmite un mensaje prefigurado sino que empuja al sujeto a crear un inaudito texto que sorprende a él mismo tanto como a quien le escucha. Esta idea del inconsciente-productivo, distinta de la de un inconsciente-continente, es la que diferencia al analista lacaniano de los demás herederos de Freud.

No es casual, y se lo ha señalado a menudo, que la irrupción del psicoanálisis haya correspondido en el tiempo con la de las vanguardias artísticas del siglo xx. La ruptura que todas las artes vivieron hace 100 años es exactamente simultánea con la publicación de *La interpretación de los*



sueños de Freud. El arte (y la psicología) del XIX están marcados por la confianza en la comunicación, en la identificación imaginaria con el tema tratado, con los personajes y con el artista. Pasa con las novelas, con los cuadros y hasta con la música (los “sujetos” musicales, los temas, que están gobernados por una tonalidad dominante y que reaparecen de modo ordenado y periódico). En todas esas obras que hoy consideramos tradicionales (al margen de sus posibles logros expresivos como los de, por ejemplo, Tolstoi, Wagner, Cézanne), el artista comunica algo a sus espectadores o lectores. Con las vanguardias artísticas, y es por eso que aún hoy son rechazadas, el autor lanza una provocación al público: nada está dicho con precisión. La obra es un enigma a interpretar. ¿Qué escucha usted en un minuto de música aforística de Anton Webern? ¿Qué ve en la mujer desnuda que sube la escalera o incluso en un minigitorio de Duchamp? ¿Qué se le ha ocurrido ante dos líneas de *Finnegans Wake* de Joyce? ¿Qué se le ocurre en la sesión de psicoanálisis ante un psicoanalista silencioso que no está allí para transmitirle sentidos ocultos, para “interpretarle” lo que su decir “quiere” decir, sino para provocarlo a usted a producir un nuevo texto descargado de los bultos del sentido convencional?

Con su actitud desconfiada hacia el sentido, el artista y el analista desembocan en producciones poéticas de nuevo cuño, en la invención de una nueva lengua que destroza los marcos del lenguaje corriente, del disco rayado discorriente. Así sucedió con el analista que devino escritor, y así nos sucedió a los traductores de su novela *Flac*.

*Sin fecha*

ORTEGA Y GASSET

En junio de 1937, en plena guerra española, José Ortega y Gasset publicó en el diario *La Nación*, de Buenos Aires, un

espléndido artículo sobre el tema de la traducción: “La miseria y el esplendor de la traducción”, que hoy puede consultarse en el tomo v de sus *Obras Completas*, editadas por *Revista de Occidente*, tomo v, pp. 429-448. Vale la pena consignar sus opiniones y aprovechar sus enseñanzas.

Dice el filósofo español, en esencia, que traducir es una tarea utópica, pero que, después de todo, cuanto hace el ser humano es utópico y, por eso mismo es válido hacerlo. Es la razón, agrega, por la cual el humano es el animal triste, porque nunca puede alcanzar lo que se propone, que ése es su destino, su privilegio y su honor. Traducir, nos dice, es la más humilde de las tareas intelectuales mientras que escribir, escribir bien, es una rebelión constante, una subversión contra el entorno social que requiere de mucha valentía. El traductor no puede acompañar al escritor en su impugnación, es llevado a la cárcel de las expresiones normales en su idioma y, por lo tanto, puede acusársele de cobardía y traición.

Ortega no acepta que sea más fácil traducir obras científicas que literarias y su pensamiento en este aspecto alcanza una claridad deslumbrante. Lo que pasa con los escritos sobre ciencias exactas y naturales es que el autor ha comenzado por traducir sus pensamientos desde la lengua auténtica en la que normalmente habla y piensa a otra lengua, un pseudolenguaje, formado por términos técnicos y por fórmulas artificiales que tiene que comenzar por definir en su libro. El científico traduce desde un lenguaje a una terminología. En el lenguaje, los individuos se entienden sin un acuerdo previo explícito, mientras que la terminología sólo es inteligible cuando cada uno de los hablantes y de los oyentes, de los escritores y de los lectores, se ha puesto, de un modo *individual*, de acuerdo con otros sobre el significado y el sentido estricto de los términos. El científico debe comenzar siempre por traducir sus pensamientos a los vocablos de esa terminología, a la convención que liga a los practicantes de una disciplina en particular. La verdad, pues, es que los libros que se escriben, cualquiera sea el país, comparten una

lengua que es la de esa ciencia y por eso son “fáciles” de traducir. Y es por eso, también, que los hablantes regulares de la lengua en la que escribe el científico encuentran que esos libros son herméticos, ininteligibles, de difícil comprensión.

¡Si lo sabremos nosotros, los psicoanalistas, los lacanianos en especial, a los que se nos acusa de tal incomprendibilidad! Sí, es verdad, hablamos un lenguaje que nos sirve para la comunicación entre nosotros y donde el *uomo qualunque* pierde sus marcos de referencia, lo que parece muy grave pues el tema del que hablamos es, precisamente, ese *uomo qualunque*, sus cuitas y los modos en que nos proponemos afrontarlas hablando con él en el mismo lenguaje en el que él nos habla, no en el de nuestras especulaciones, nuestros escritos plagados de referencias a obras de la cultura y a términos muchas veces intraducibles de Freud que conocemos o deberíamos conocer en su estricto sentido en alemán y de expresiones y giros verbales de Lacan que son indisociables de su francés de especialista.

En cuanto el autor de la obra es un escritor, cosa que nos pasa con alguna frecuencia a los lacanianos, tenemos que intervenir conciliando dos enfoques que no siempre se prestan a la coherencia. Tenemos, a la vez, que ser inteligibles y poder modificar el uso cotidiano del lenguaje para dar cabida a ideas que no han sido expresadas antes. El modo en que podemos cumplir esta acción dual es la que define nuestro *estilo* singular.

Ortega lo dice con palabras irremplazables: “El estilo peculiar de un autor se produce por sus ligeras desviaciones respecto del sentido habitual de las palabras. El autor las fuerza a una utilización extraordinaria de modo tal que el círculo de objetos que ellas designan no coincidirán plenamente con el círculo de objetos que normalmente ellas cubren en su uso cotidiano. El estilo es la tendencia general de estas desviaciones.” Y esto de los estilos particulares se suma, por supuesto, a la intraducibilidad misma que hay entre dos idiomas. La palabra española “bosque” no signi-

fica lo mismo que la alemana *wald*, aunque el diccionario bilingüe nos diga que son equivalentes. Y si los significados difieren, mucho más lo hacen sus resonancias intelectuales y emotivas. La traducción opera constantemente en una zona indefinida y difusa que hace que “un autor traducido siempre nos parece un poco loco”.

Ésta, para Ortega, es “la miseria” de la traducción. Una posición inicial de la que gustosamente se retracta luego para mostrar su “esplendor”. La traducción es utópica, concedido está, no hay problema. Pero el problema surge debido a que hay un falso utopismo que consiste en creer que lo que el hombre desea, proyecta y se propone es posible. Para Ortega este falso utopismo es la causa de todos los infortunios que asuelan a nuestro planeta; el hecho de creer que, puesto que algo, la traducción exacta, es deseable, es alcanzable y, luego, pensar que es algo fácil de lograr. Mientras que el buen utopista, entre los que él se incluye, piensa que, puesto que lo deseable es liberar a los hombres de la maldición de Babel y de las divisiones impuestas por las lenguas, hay ínfimas posibilidades de que eso se consiga y que lo único que es dable alcanzar son aproximaciones insuficientes, resultados siempre perfectibles. Esto es algo que abarca tanto a la traducción como al conjunto de la existencia humana.

¿Qué idea más freudiana podía tener este primer lector de Freud en español y primer traductor de Freud a nuestra lengua? El objeto del deseo no está esperándonos en el futuro; está perdido en el pasado. Nuestros esfuerzos tienden, vanamente, a reencontrarlo. En el camino, hacemos obras, dejamos huellas de nuestro paso, quedan escrituras sobre la tierra: eso y nada más que eso es la historia real. “La existencia del hombre tiene un carácter deportivo, con un placer que reside en el esfuerzo mismo, no en los resultados... Estas bodas de la realidad con el demonio de lo imposible, aportan al universo el único crecimiento del que éste es capaz.” Nosotros, traduciendo al lacaniano, diría-

mos “goce” donde Ortega dice “placer” y creemos que Freud y el propio Ortega y Gasset estarían de acuerdo. Diríamos también que el único enriquecimiento posible en este universo donde impera la entropía procede de la creación significativa, del ensamblaje inesperado de un significante con otro, eso que llamamos poesía. “Todo lo que vale la pena es muy difícil, imposible.” Y, permítanme agregar a Ortega, por imposible, necesario. Hay que saber que es imposible y derivar de ello la acción, no el sentimiento de impotencia. Por saber que era imposible es que a Freud se lo tildaba de “pesimista”.

Ortega, anticipándose a Lacan, extiende esta condena anticipada de la traducción al hecho mismo de hablar, también él un ejercicio utópico. Nadie puede traducir el verdadero sentido de nuestras palabras y nosotros somos incapaces de traducirlas para nosotros mismos por el hecho mismo de la existencia del inconsciente y por cuanto las palabras que usamos nos han sido otorgadas por el Otro, antes e independientemente de nuestra existencia y de nuestras intenciones de “decir” algo a alguien. “El lenguaje dice, poco más o menos, una fracción de lo que pensamos y, a la vez, erige una barrera insuperable que bloquea la transmisión del resto.” Es precisamente en las cuestiones más reales que afectan a los hombres donde se pone en evidencia la imprecisión y la torpeza de nuestro decir. Y si pensar es hablar con uno mismo, entonces uno se desconoce a medida que más piensa hasta el punto de ser invadido por una perplejidad completa. A punto tal que “la efectividad de la palabra no reside simplemente en el hecho de hablar, en formular proposiciones, sino, al mismo tiempo y necesariamente, en una renuncia a la palabra, en quedarse quietos, en silencio”. Esta soberbia realidad que es el lenguaje no sería aprehendida en su raíz si no empezamos por observar que lo fundamental en el habla está en la composición de los silencios como la parte más importante de lo que se enuncia. ¡Y si hay quienes lo pueden

decir y lo dicen mejor que nadie, son los psicoanalistas en la sesión y los músicos en sus composiciones!

De estas consideraciones extrae Ortega una tesis: la traducción pretende decir en un cierto lenguaje lo que ese lenguaje trata de silenciar. Y, a la vez, se revelan en ella los secretos recíprocos que los pueblos y las épocas guardan entre sí y que tanto contribuyen a su separación y su hostilidad.

En todas sus apreciaciones se nota la convergencia del pensamiento de Ortega y Gasset con el de Walter Benjamin a quien, aparentemente, no conocía ni había leído. Al cabo de su artículo iluminador termina diciendo que hasta ahora hemos conocido, con mínimas excepciones, sólo malas traducciones que tratan de hacer inteligible en otra lengua lo que ha sido más o menos bien dicho en la lengua original, siendo que la tarea imperativa es la de abandonar nuestro lenguaje e ir al del otro, para ver lo que el autor ha debido confrontar como imposibilidad de decir en su propia lengua, al fracaso que no es sólo algo inscrito por naturaleza en la traducción, sino algo que permea también al proyecto mismo de la escritura. Permítaseme decir que la traducción debe traducir, con el inherente fracaso, el fracaso de la lucha de un autor contra su propio lenguaje. Y, por cierto que, mientras más grande es el autor original y más importante es la obra que produjo, más rico en enseñanzas resulta ser el trabajo del traductor. Uno debe, volviendo a Ortega, aprender a verse a sí mismo como un error de la historia, nunca como algo logrado en ella y por ella.

Llegando al fin de este ficcionario debo hacer una confesión que muestra que una traducción enseña a través de sus fracasos: nunca leí el artículo que estoy comentando. Tan sólo alcancé un acceso a él de soslayo, por medio de una traducción. Gracias a la generosidad de Margarita Mansilla que me consiguió una copia de "The Misery and the Splendor of Translation", publicado en *Theories of Translation*, editado por R. Schulte y J. Biguenet, Univer-

sity of Chicago Press, pp. 93-112. Por lo tanto, todas las frases que atribuyo a Ortega son traducciones al español de la traducción al inglés de Elizabeth G. Miller. José Ortega y Gasset es inocente tanto de los errores de miss Elizabeth como de los míos cuando hago retornar al español sus pensamientos. Con este ejemplo práctico regresamos a nuestras tesis que son las de Ortega: la traducción es necesaria porque es utópica e imposible. Preferí escribir directamente sobre una traducción en vez de buscar –no me hubiera sido difícil encontrarlo– el texto original del que ya di la referencia.

*27 de octubre de 2000*

FLAC

*Flac* es el título de una breve novela descaradamente autobiográfica escrita por el psicoanalista belga Serge André, autobiográfica al mil por ciento, según confiesa él mismo, porque el cien por ciento es verdadero y los novecientos restantes son el producto de su imaginación más auténtica que se mezcla con los recuerdos “verdaderos”. Este año se publicó por primera vez, y es destacable que esa primera edición mundial se haya hecho en español. Sólo ahora, después de que su autor se decidió a darlo a conocer con su nombre real y no con un seudónimo como se lo había propuesto en un principio, el relato podrá aparecer, también, en inglés y en su lengua original, el francés. El manuscrito data de 1994. Fue en 1997 cuando tomé contacto con él, y desde un principio sentí el impulso de traducirlo. El relato es fascinante y desgarrador, su lectura es difícil de soportar y la verdad estalla entre sus páginas como un reguero de granadas que obedecen a una precisa geometría. De todos modos, no hubiera podido acometer solo la tarea de la traducción debido, entre otras cosas, a mi falta de experiencia en esas lides, a la originalidad percusiva de su

prosa y al vocabulario incandescente del autor que agota al diccionario. Necesité, conseguí y disfruté del trabajo en común con Tamara Francés. Juntos enfrentamos las dificultades de un texto cuya preocupación fundamental es la del ritmo y la musicalidad de la palabra, un libro donde se intuye algo que luego el autor confirma: que su escritura estaba inspirada por la audición continuada y casi obsesiva de Beethoven, más concretamente, de las *Variaciones Diabelli* para piano. Traduciendo en equipo, comentábamos que no era fácil entender cómo Serge André había conseguido escribir solo (queríamos decir, fuera de la transferencia) esas páginas que son testimonio de una vivisección de sí, de algo que no es la evocación sino el desollamiento de la propia infancia, sin anestesia ni asepsia, exhibiendo las fétidas lacras de un ambiente desolado.

La traducción fue lenta y laboriosa, puntuada por los momentos de alivio al conseguir un giro en español que permitía conservar la cadencia musical de la fuente original. Fue en el fragor y en el fraguar esa versión de *Flac* al español cuando comprendí que el dilema del traductor no es el que tradicionalmente se proclama, entre la liberalidad y la literalidad, entre el respeto o la transgresión al texto. El verdadero problema, lo que transforma a la traducción en otra de las profesiones imposibles, es conseguir que pase a otra lengua la creación que el autor hace en la suya propia. El sentido debe conservarse, sí, pero entendiendo que el sentido no es la banal transposición de una anécdota sino una armonía entre las partes de una frase. No es cuestión de cambiar una palabra por su equivalente en otro idioma; es cuestión de respetar la estructura sinfónica o camarística de una composición que, si llega al entendimiento, lo hace a través del oído. De escuchar lo que se escribe y de escribir lo que se escucha.

Este año la novela (¿es en verdad una “novela”?) apareció editada por Siglo XXI y el volumen se presenta con una portada tan inquietante como la novela misma, un cuadro del gran pintor ítalo-francés Leonardo Cremonini,



À *ma maman chérie*, en el cual este maestro, celebrado por Althusser, Moravia, Eco, Debray y muchos otros, se había beneficiado de la colaboración de su hijo Giorgio, de diez años de edad, que había pintado sobre el óleo unos *grafitti* de los que puede decirse, quedándose cortos, que son francamente escandalosos. Pero no sólo por la portada es un libro extraño. Hay más que decir acerca de esta obra singular e insólita –luego veremos por qué– de Serge André.

3 de noviembre de 2000

ANDRÉ

Serge André es un autor célebre en el campo del psicoanálisis. Se le reconoce en todas partes como un clínico perspicaz, como hombre de extraordinaria cultura y expositor fino de ideas originales en su condición tanto de conferencista como de escritor y, saliendo ya de su país, su renombre va ligado en particular a dos libros publicados en París por Seuil, *¿Qué quiere una mujer?* (traducido al inglés y al portugués, y actualmente en proceso de traducción al español por Margarita Gasque para ser editado en Siglo XXI) y *La impostura perversa*, editado por Paidós en Buenos Aires. Cuando leí *Flac* se me hizo evidente que no podría dissociarse la aguzada elaboración del saber psicoanalítico que se aprecia en los escritos de André sobre clínica y teoría psicoanalíticas de la búsqueda sin concesiones de la verdad de un sujeto, él mismo, que es medular en la novela. Sus agudos ensayos eran la clave de la novela, y la novela sólo podía provenir de un psicoanalista semejante.

Puede decirse –me atrevo a decir– que *¿Qué quiere una mujer?* es el libro más importante sobre la feminidad que haya sido escrito por un psicoanalista, y que *La impostura perversa* –que habíamos tenido el privilegio de escuchar en México, en el Centro de Investigaciones y Estudios Psicoanalíticos en 1986– es una contribución definitiva a la bi-

bliografía sobre el tema. La primera lectura de la breve novela (150 páginas) me convenció de dos cosas que debía resolver antes, si es que iba a traducirla: primero, que su escritura era indisociable del estilo y de la inventiva que campeaban en los dos ensayos que mencioné; segundo, que independientemente de toda consideración por la privacidad en relación con el hecho de ser un analista el que se exponía sin ninguna clase de máscaras ante el público, el libro no podía dejar de llevar en la portada el nombre de su creador. Habiendo perpetrado la proeza de escribir uno de los relatos más “salvajes” de una infancia de los que tuviésemos noticia (y pensaba en los dos *Portraits of the Artist –as a Young Man*, de James Joyce, y *–as a Young Dog*, de Dylan Thomas, así como en los cuatro cortos libros que constituyen la brutal autobiografía de Thomas Bernhard), no habiendo retrocedido ante la verdad en esa prosa dolidada, pensaba yo, no debía Serge André retroceder ante lo menos, permitir que el mundo conozca quién era el autor de esas páginas y cuál era la deslumbrante coherencia que ligaba su pasado vital con su dedicación a la exploración del alma en la figura del analista y la elaboración de esas páginas de una belleza siniestra y convulsiva (*unheimliche*, hubiese dictaminado, sin dudarlo, el propio Freud). Le dije lo que pensaba con la franqueza que siempre imperó entre nosotros. Sabedor de los riesgos que eso implicaba ante sus analizantes de Bruselas, los que derivan del conocimiento público de aspectos íntimos del entorno y de las fantasías infantiles del psicoanalista, el autor accedió a mi sugerencia de que su novela no apareciese en la colección de Creación Literaria que Siglo XXI conserva desde su fundación, cosa que hubiese parecido lógica, sino que tuviese cabida en la colección de Psicoanálisis. Una vez acordados estos dos puntos, que el libro aparecería con el nombre verdadero de su autor y que, consecuente con ello, esa “novela” de la infancia sería publicada en una colección de obras psicoanalíticas, Serge André dijo que sería conveniente escribir una breve fundamentación de ambos he-

chos, “unas pocas páginas” dando a conocer cómo se decidió a escribir esta “ficción” y cuál es el estatuto particular de una autobiografía literaria hecha por un psicoanalista, es decir, que añadiría al libro, para su edición en México, un posfacio.

*10 de noviembre de 2000*

#### POSFACIO

Thomas Mann escribió al final de su fecunda vida de escritor una novela maravillosa, sin duda la mejor jamás escrita sobre el tema de la música, *Doktor Faustus*, publicada en alemán en 1947. La obra era tan compleja en referencias históricas, filosóficas, psicológicas y musicales que el autor se vio compelido a relatar cómo había sido posible escribir una novela de semejante envergadura. Redactó entonces *La novela de una novela*, en la que dio cuenta de su creación, casi bajo la forma de un diario de los días vividos por los exiliados alemanes en Estados Unidos durante los momentos finales del Tercer Reich. Allí aparecen otros personajes que los de *Doktor Faustus*. Estos “personajes” son Franklin D. Roosevelt, Bruno Walter, Theodor W. Adorno, Albert Einstein y, por supuesto, el protagonista, el septuagenario Thomas Mann, que muestra las circunstancias únicas que hicieron posible esa “fantasía” en donde la historia reciente de Alemania se entretrejía con la filosofía y con el expresionismo alemán de la primera mitad del siglo xx. Tal vez todo novelista que hace una obra de mérito debería escribir la novela de su novela, adherir un posfacio para indicar las peripecias que llevaron a esa creación literaria. Tal vez ninguno debería hacerlo, porque la novela tiene que estar completa en sí misma y lo que ella no dice en su texto no podría, sin desmedro, ser complementado con un supratexto o con un infratexto al pie de página. Que toda paranovela es superflua.

Pero en el caso de *Flac* y de Serge André no había duda. El posfacio, que debía ser post- y no pre- para no influir y perjudicar la lectura, era impuesto por cien razones. Es que una novela tan singular, incalificable e inclasificable, no podía surgir sino de circunstancias extremas, en este caso, la seguridad de la inminencia de la muerte. Los hombres de bata blanca y saber del cuerpo le habían dicho a Serge André que sólo le quedaban tres meses de vida pues era víctima de un cáncer fulminante e incurable. Decidió entonces cumplir con el deber proustiano de escribir el libro que llevaba adentro, cosa que venía postergando desde hacía veinticinco años. Sentía que tenía que actuar porque era demasiado tarde para reflexionar y se lanzó a la tarea con un resultado paradójico: a medida que escribía las fuerzas no le abandonaban ni quedaba exhausto sino que le venían sin que ni él ni los médicos supiesen de dónde. Al final, la novela quedó terminada y los doctores tuvieron que inclinarse ante el misterio de esta inesperada evolución incluyendo al expediente de Serge André entre los casos de “remisiones espontáneas”. El autor tampoco lo sabe y así lo consigna: “Desconfío tanto de los diagnósticos como de los pronósticos. No sé bien qué es lo que está curado en mí y qué no lo está, y debo agregar, además, que no conozco una definición satisfactoria del término ‘curación’. Tan sólo puedo decir que la escritura de *Flac* tuvo para mí el efecto de un renacimiento. Renacimiento físico, quizás –aunque, sobre ese punto, la más elemental prudencia y un resto de superstición me inhiben para pronunciar un veredicto categórico. Renacimiento psíquico, con seguridad. Y, sin duda, éste es el aspecto más misterioso” (p. 164).

Lo más misterioso, objeto de una memorable conversación en la costa del Mar del Norte: ¿Puede la escritura, la escritura que penetra hasta las células más recónditas del ser, curar el cáncer, liberar del cáncer de la palabra que afecta, a quien más, a quien menos, a todos los seres humanos? El autor nos dice que él no conocía desde antes al sujeto que escribió *Flac*, que es él y no es él, así como el cri-

minal que no se reconoce cuando piensa en su acto, que es él en tanto que otro que él mismo, que le abrió la puerta a un desconocido y lo dejó que tomase su lugar y que dirigiese su pluma. Con una palabra que rehúsan los diccionarios, dice, confiesa, Serge André, que se había “extranjado”.

*17 de noviembre de 2000*

“EXTRANJEADO”

Escribía Serge André las aventuras de un personaje “ficticio”, Flac, nombre secreto que albergaba desde hacía décadas. Escribía Serge André lo que llevaba adentro desde siempre y, a la vez, ese personaje que él inventaba lo desplazaba y le mostraba una identidad recóndita, un espejo insospechado, alguien distinto, además, del sujeto desconocido que él había creído descubrir como lo más auténtico de su ser en su largo psicoanálisis. Él sabía, como lo sabían Joyce y Dylan Thomas, que no era cuestión de transcribir los datos de su vida personal y contar sus recuerdos en bruto. Sabía que esos elementos no interesarían a nadie y ni siquiera a él mismo si no los hipertrofiaba y los remodelaba haciéndolos pasar por su imaginación, por el 900 por ciento de autobiografía que agregaría al 100 por ciento del registro de sus episodios “verdaderos”. No se trataba para él de “construir” su personaje sino de “destruirlo”, tomando la imagen que da el gran Alfred Brendel de lo que Beethoven hace con el valsecillo de Diabelli “aplastarlo con el pie antes de hacerlo sonreír”.

Cuando terminó de escribir la “novela”, Flac había nacido y él, a diferencia de cuanto habían dicho los médicos, no estaba muerto. Termina pronto el año 2000 y él sigue pensando, elaborando esta misteriosa supervivencia, corrigiendo las traducciones, imaginando lo que debe aún escribir, filmando de manera sorprendente la experiencia

que un psicoanalista puede tener, desde su consultorio, acerca de la perversión, sosteniendo una copiosa correspondencia con sus amigos, sus traductores, sus editores. Y, sobre todo, meditando, tratando de poner en términos filosóficos la experiencia de esa muerte que ha vivido mientras mira las indescifrables y fugaces volutas que forma el humo que sale de sus pipas.

De la relación entre la anécdota de una vida (“veracidad histórica” en la que uno cree y que es dudosa siempre) y el nacimiento de ese “otro que él mismo”, habitante no registrado por ningún censo, de ese personaje más real que él mismo, es de lo que tratan Flac, el personaje, y *Flac*, la novela. En palabras que no podríamos sustituir: “La parte autobiográfica de una obra no es un reportaje en el cual el ‘yo’ se tomaría como objeto. Es una exploración de lo desconocido en el curso de la cual el narrador se encuentra, a lo largo del camino, con una especie de doble que lo saca de él mismo y lo prolonga más allá de él mismo.” Y agrega, después de un respiro: “Esta experiencia, próxima siempre de lo ominoso, de la *Unheimlichkeit*, tiene algo de común con la experiencia psicoanalítica y, sin embargo, se diferencia radicalmente de ella.”

Llegando a ese punto se aclaran tanto el tema como el título del posfacio: “La escritura comienza donde el psicoanálisis termina.” ¿Cuál es la relación entre la ficción y el saber inconsciente? ¿Cómo se revela esa relación a partir de la escritura de Serge André y de nuestra lectura de *Flac*? Podríamos resumir nuestra tesis, que creemos que es la misma de André, de este modo: el sujeto llega al análisis contándose y contándonos una historia de sí mismo donde “yo” es el protagonista. Cada uno de nosotros, analizado o no, tiene lista la respuesta a la pregunta “Dime, tú, ¿quién eres?”, todos estamos prestos a endilgar un discurso, generalmente autojustificatorio, en el que somos protagonistas de una novela en la que nunca faltan los personajes de “mi padre” y “mi madre” y a la que Freud no vaciló

en calificar de “la novela familiar del neurótico” en un artículo que escribió con ese título en 1909.

Si la experiencia del psicoanálisis es vivida a fondo, ese relato muestra pronto sus costuras y sus desgarrones, muestra su estatuto de ficción, de creencia, de ilusión, de escenificación de fantasmas, de construcción verosímil pero falsificada de todos los personajes, empezando por el “yo” mismo que pretende ser el protagonista de una autobiografía.

*24 de noviembre de 2000*

#### AUTOBIOGRAFÍA

Todos hacemos nuestras “presentaciones autobiográficas”, ninguno hace una verdadera autobiografía y no porque le falten ganas sino porque no puede, porque nos faltan los datos esenciales, porque el saber que se requiere es inconsciente, porque el “yo” no es un instrumento del conocimiento de sí sino del desconocimiento, porque es un mentiroso profesional, siempre, porque es juez y parte en la investigación y, como Edipo, está interesado en descubrir la verdad pero más interesado aún está en conservar su poder y su tiránica autocracia. Más aún, la verdad de uno mismo no puede ser dicha porque sus piezas esenciales, sin las cuales no podría construirse, dependen de algo que es una incógnita, el deseo del Otro que nos ha puesto en este mundo, que nos ha incorporado a su cultura y a sus leyes, un deseo que nadie, y mucho menos ese Otro, conoce. A lo sumo se puede llegar a lo que alcanzaron los fundadores del género, a las “Confesiones”, como las justamente celebradas de san Agustín y de Rousseau, que desafían a lo que, según Montaigne, es el tonto (*sot*) desig-nio de pintarse a sí mismo.

Es por todo ello que consideramos que lo fundamental en el trabajo psicoanalítico no consiste en recoger la autobiografía del sujeto y tampoco en corregir ese relato apor-

tándole elementos de “sentido” que provendrían de nuestro saber como complemento supletorio del saber que falta al sujeto. Repetiremos hasta el cansancio que los psicoanalistas no somos los practicantes del rito del Edipo y que nuestra función no puede ser la de reincorporar a los extraviados al mito de nuestra cultura oficial, que es, justamente, el mito de Edipo y su presunto derivado, el complejo del mismo nombre. Por lo tanto, no vamos a cambiar una autobiografía por otra, enriqueciéndola con nuestras elucubraciones. Entonces, y siendo así, el psicoanálisis, ¿para qué? Justamente para descoyuntar la “historia oficial”, para que el sujeto pueda reconocer en ella el carácter ficticio, la organización en torno a fantasmas e ideales que proceden no de él mismo sino del Otro, para disecar la anatomía de ese “yo” protagónico que usurpaba el lugar del sujeto que puede ahora, emancipado de la pesada tarea de justificarse y de ser “objetivo” (como si tal cosa pudiese pedírsele a un sujeto), abrirse a la posibilidad de una escritura, la primera de él, de su propia existencia. No decimos de una “re-” escritura porque la primera no había sido escrita por él ni para él sino por y para el Otro. Es así como entendemos el aforismo que da título al posfacio de *Flac: La escritura empieza donde el psicoanálisis termina*. Como no puede ser de otro modo, esta nueva y al mismo tiempo primera escritura lleva las marcas del psicoanálisis, especialmente en cuanto está desamarrada de la pretensión de ser “verdadera”. Y el sujeto re-nace. Por eso es trascendental la experiencia y la escritura de Serge André en cuanto se ubica más allá de la muerte del yo como efecto de las infaustas noticias que le propinó el saber médico. Por ello su escritura no se limita a ser “cien por ciento” autobiográfica.

En este punto Freud tiende a idealizar a la actividad del novelista-poeta en cuanto él tendría la posibilidad de llegar antes y por un cortocircuito a la verdad de su propio ser sin que esa “verdad” sea el objeto de un “saber”. Pocas líneas atrás nos preguntábamos “¿para qué el psicoanálisis?” Y ahora podemos aventurar una respuesta: “Para sa-



ber lo que no es; para liberarse de la ilusión de saber lo que es, para desenmascarar al fantasma y a la falsía que envuelven a los presuntos saberes.” A lo que André pondría un colofón diciendo “Si quiere hacer obra, será mejor que el artista no quiera saber demasiado, pues el saber constituye, de algún modo, un obstáculo a la creación.”

### *1 de diciembre de 2000*

#### CREACIÓN

Serge André escribe su novela de 150 páginas y siente que debe explicar que él, conocido por sus trabajos psicoanalíticos, haya realizado una obra de creación literaria y que la incluya en una colección de libros de psicoanálisis. ¿Es el saber alcanzado por el análisis, es la práctica extendida hacia otros de ese análisis practicado primero en él mismo, un estímulo o un obstáculo para el trabajo del artista? Ésos eran los puntos que pretendía desarrollar al final de su novela. Comenzó por anticiparme (por e-mail) que el posfacio que escribiría al respecto tendría a lo sumo unas 20 páginas de mecanografía. Cuando recibí la versión definitiva encontré que tomaría unas 60 en la versión impresa del libro. Por suerte, por suerte para mí y para los tantos lectores intrigados siempre por la relación entre la interrogación más profunda que un ser humano puede hacer sobre sí mismo, la del psicoanálisis, y la expresión de los efectos de esa interrogación sobre la actividad creadora, poética en el sentido estricto de la palabra, que es consecutiva al psicoanálisis. Sabemos que muchos artistas y creadores temen que el psicoanálisis, al aportarles “saber”, pudiera agotar y desecar las fuentes de su inventiva, quitarles la alegría del descubrimiento con explicaciones racionalistas, hacerlos sirvientes de la racionalidad oficial y de las convenciones que son la tumba del arte. La doble experiencia de Serge André, como psicoanalista y como escri-

tor, nos resulta instructiva. Él puede ser muy claro sobre este punto: el artista tiene que saber, pero *en el momento de la creación* el artista no sabe lo que hace. Y, por supuesto, en ese momento, el artista no difiere del psicoanalista sino que confluye con él, pues también es necesario que el psicoanalista, para actuar, sepa ignorar lo que sabe y comprenda que toda intromisión del saber en la práctica del análisis no puede tener más nombre que el de *resistencia*, resistencia al psicoanálisis por parte de su funcionario, el analista, nunca por parte del paciente, que lo único que puede hacer es traer su palabra para que sea analizada. Ahora bien, si se diese el caso –y no es infrecuente– de que el analista resista a la verdad en nombre del saber, que quiera “entender”, entonces sí, el análisis puede transmitir y alentar una resistencia del artista a su propia labor de creación, especialmente si se tiene en cuenta que la producción artística no propende a evitar el dolor sino a pasar por él atravesándolo en la dicha de la invención, de la creación, de la combinación insólita e inaudita de significantes que nunca soñaron en reunirse hasta que son violentados en una cópula que inicia una gestación incalculable, imprevisible, pues depende de la reacción del Otro, del espectador, del destinatario de la obra. Otra analogía, otra más, entre el artista y el analista: el producto de la intervención del analista no se realiza en su decir o en su hacer sino en la respuesta del analizante. Ninguno de los dos actúa con lo que sabe sino que los dos lo hacen con lo que ignoran. Al final ambos llegan al límite de lo que es posible decir y no a la producción de un objeto satisfactorio, de una palabra o de una escritura plenas.

De todos modos, como bien lo destaca Serge André, hay una diferencia irreductible entre el psicoanálisis que es retórico, que actúa en el medio y con el medio de la palabra, y la poesía que actúa por medio del escrito, de algo que no es una variante del habla. En ese plano, el de la palabra y el de la escritura, no habría –cree él– convergencia, habría –sigue siendo él quien así lo cree– contraposición. La ver-

dadera literatura va contra la palabra, es, nos dice, “una verdadera insurrección contra el habla”. En términos que me son afines y a los que ya recurrí (*Goce*, 1990), la escritura, la creación poética, no cualquier garrapateo sobre papel, es una de las formas de la a-dicción.

*8 de diciembre de 2000*

#### A-DICCIÓN

El Otro nos habla, nos interpela, nos da el nombre, nos llama. Parece que pide poco, tan sólo que le respondamos, que, a nuestra vez, le hablemos. De mil modos nos indica que estamos en deuda por el don de la palabra que de él, de Él, hemos recibido. Quiere que digamos sí, aquí estamos, presentes. En general, los humanos (“hablentes”, decía Lacan, con toda precisión) estamos dispuestos a responder y a entrar en el circuito de los intercambios de la palabra. En general, no siempre. Los niños autistas, los llamados “esquizofrénicos”, muchos enfermos del cuerpo calificados como pacientes con males “psicosomáticos”, los que se rehúsan a responder dando lo que se espera de ellos y eligen el camino de la droga y el alcohol (droga-adictos), los que se suicidan y entregan sus cadáveres en vez de responder, los que se dan por muertos cuando se les llama... todos éstos y muchos más, pues la lista no está completa, pueden ser llamados a-dictos, “los que no dicen”, mucho más difíciles de entender que “los que dicen no”.

El que dice “no” acepta el intercambio, arguye, alega, se presta, eventualmente, a ser reintegrado al mundo de los que dicen “sí” o “sí, pero...”, a los objetores de conciencia. Pero los que no dicen... ¡ah! Los que no dicen... éstos sí que son “difíciles”: son los que se sustraen; no hay cómo llegarles. Desconfían de toda palabra que se les dirige, se sienten perseguidos, ¿serán paranoicos?, ¿por qué ese mutismo, esa reserva, ese encierro en un mundo al que no

dejan entrar a nadie?, ¿por qué tanta desesperación cuando alguien “con las mejores intenciones” se interesa por ellos?, ¿por qué no aceptan las leyes de los demás que son tan lógicas?, ¿por qué no juegan el juego que todos jugamos?, ¿por qué se automutilan y se autodestruyen? Por supuesto, “todos” los invitan y los conminan a responder, y ellos se encierran cada vez más en un silencio que esos “todos” sienten como amenaza, como impugnación de sus convicciones más acendradas. Pero ellos, los adictos, actúan en vez de decir.

Entre los a-dictos debemos incluir a muchos escritores, no, por cierto los que cuentan bellas o feas historias para que las repitamos y nos entendamos entre los que sí hablamos. Me refiero, y también se refiere Serge André, a los que desobedecen y atacan al lenguaje de la comunicación cotidiana, a los que ponen al desnudo el vacío y el sinsentido de todas las pretensiones del discurso corriente, de la común co-municación que tantas veces hemos denunciado, a los que prescinden de la respuesta en el rostro y en la palabra del Otro y se encierran entre cuatro paredes, solos, para encontrarse a sí mismos en el espejo opaco de la página en blanco y de los caprichosos trazos alfabéticos que vulneran su glauca virginidad.

Debemos distinguir con claridad: hay escritura para confirmar las fantasías del yo, para confortar, para ayudar en la dicción compartida de una presencia en el mundo, y hay escritura que viene después de la dicción, que es adicción, que destierra de la vida pues coloniza los límites de la muerte. En la versión falocéntrica que presenta Cortázar en *Rayuela* hay escritura para lectores machos, activos, re-creadores de los textos que se le proponen, y escritura para lectores pasivos, hembras, repetidores acrílicos. Ahora bien, si hay escritura que está más allá y que va contra la palabra hablada, ésta debe distinguirse de las formas antes enumeradas de la a-dicción en donde el no decir se ubica antes y no después de la palabra. Antes de la palabra tenemos el encubrimiento; después de ella, el descubrimiento.

15 de diciembre de 2000

#### DESCUBRIMIENTO

Es tiempo de precisar las distinciones que venimos estableciendo sobre los contactos entre la clínica psicoanalítica y la escritura. Nuestro eje es la palabra hablada, la "dicción". Con respecto a ella proponemos tres estadios: antes, durante y después de la palabra.

*Antes*, la no-dicción, la adicción, el silencio que es un rechazo del mandato de integrarse al mundo y a la cultura. Repitamos los ejemplos: autismo, "esquizofrenia", melancolía, enfermedades "psicosomáticas" (¿hay alguna que no lo sea?), drogadicción conocida entre los anglosajones como farmacodependencia, y el suicidio, la forma más radical de la adicción y de la denuncia del fracaso del Otro.

*Durante*, con integración en el mundo de la palabra, diciendo que sí o diciendo que no, pero entrando en el mercado y en el regateo de los intercambios de valores lingüísticos. Clínicamente puede hablarse de "neurosis", la más generalizada, la mayoritaria, la del reconocimiento de la "realidad" y la consiguiente adaptación a ella. El sujeto trata de satisfacer al Otro y acepta la promesa de que así conseguirá su propia satisfacción. "Se" lee y "se" escribe según cánones consagrados. "Se" está al tanto y "se" piensa lo que es pensable. Eventualmente "se" va a análisis y "se" acaba en un relato más o menos coherente y plausible de la propia vida siguiendo la compulsión historizadora que caracteriza al Yo. "Yo es Otro." La literatura, el periodismo escrito y el virtual y la industria editorial cumplen con la eminente función de confirmar la "realidad" que ellos mismos conforman. El sujeto se lleva un libro a la cama y con él se duerme.

*Y después*, después de la palabra, regreso al silencio. La a-dicción se hace ahora escritura. Se usa del lenguaje para impugnar al lenguaje. Allí donde el psicoanálisis termina,

como dice André, allí, la escritura comienza. El análisis nos lleva hasta los confines de la palabra y, más allá, *beyond, jenseits*, se extiende el inexplorado terreno de la creación poética, del descubrimiento de nuevos continentes, de lo que Serge André llama, sin falsa modestia, la redención del mundo contemporáneo, el apagamiento de los altavoces que nos circundan y nos asedian con sus consignas, el rechazo del soborno que se nos ofrece para integrarnos al mundo de los vampiros del ser (cf. Rolf Matheson, *Soy leyenda*, Edhasa, una novela que basta, ella sola –y no es la única–, para absolver al tan manoseado género de la ciencia-ficción). Literatura del despertar contra la liter (*litter*) atura de la ataraxia. Escritos para el placer y, en el otro extremo, escritos para el goce.

Serge André descarta que la opción antedicha sea una cuestión de ética. Me permito disentir con mi amigo. Es cierto que estamos rodeados también por la intimación a ser “éticos”, a dar una fundamentación “ética” de cuanto hacemos, en una palabra, a justificarnos, y tenemos razón para apartarnos con asco de esa moda de la “ética” y hasta podríamos llegar a parafrasear a uno de los más grandes canallas que en el mundo han sido y decir: “Cuando oigo la palabra ‘ética’ saco mi pistola.” De acuerdo. Pero, justamente, oponerse a este abuso de la “ética” es ya una opción ética, y no puede dejar de serlo. Cuando Serge André escribe *Flac* y toma partido por la renovación del lenguaje y por la impugnación de la escritura de *best-sellers* y presenta su libro con un cuadro “perverso” de Cremonini en la portada en lugar de unas letras de oro en grueso relieve, cuando inscribe su relato en los campos del goce y lo lleva a los límites de lo insoportable, está cumpliendo un acto que, quiéralo o no, es, con perdón de la palabra, un acto de literética.

22 de diciembre de 2000

#### LITERÉTICA

La literatura puede trastornar al mundo. Nadie diría que “debe” hacerlo sin incurrir en una seria contradicción cual sería la de indicarle al artista lo que tiene que hacer. De eso se han encargado los regímenes totalitarios y mostraron así otra posición, diferente de las tres que hemos visto: *a*] la “a-dicción” que, por resumen, llamaríamos “psicótica”; *b*] la “dicción” que merece, por su sumisión a la demanda del Otro, que la llamemos “neurótica”, y *c*] la a-dicción que está más allá de la palabra hablada y que es la escritura mal-dita. La posición totalitaria que impone los modos de decir o de escribir o de hacer música (¡Oh, manes de Stalin y Mac Carthy, de Shostakovich y Roberto Gerhardt!) es una cuarta actitud ante la palabra, la “perversa” que pretende regir el discurso del otro, especialmente el del artista, en nombre de los superiores ideales de un Otro que se toma a sí mismo como absoluto. Bien se ve que todas estas posturas son “éticas” en tanto que corresponden a opciones subjetivas y, dicho más claramente, de posiciones ante la Ley, que es la Ley del Otro. Siempre se ha tratado, para el artista, de tomar una posición ante la demanda del amo, incluso cuando éste se vestía con el piadoso manto del mecenas. Porque hay un discurso y unos intereses dominantes, los del amo, en que toda obra de arte es ética en acto.

Recojamos las tonalidades apocalípticas del posfacio de *Flac*: “Quizás el escritor sea hoy el único capaz de abrir la posibilidad de excavar un túnel en la pavorosa prisión del lenguaje unificado y del fantasma estandarizado en el que nos encierra la dictadura del discurso común.” Si atendemos a lo que nos dice el psicoanalista y escritor, escucharemos la modalización: “quizás...”, no es seguro..., pero..., si hubiese esa posibilidad y si sólo el escritor pudiese abrir el túnel para escapar de la cárcel de las palabras y de los

discursos bien dichos, si así fuese, si lo entendiésemos como él lo entiende, ¿qué otra cosa que un deber, una exigencia, se desprendería de saber que no hay otra manera de vivir en libertad? A menos que se niegue el “quizás” y se resigne uno a “pensar con estoicismo que el escritor, y también el psicoanalista, sean especies en vías de extinción”.

Es de creer –yo así lo creo– que la escritura de su novela permitió a Serge André prolongar su vida más allá de toda expectativa razonable. Es seguro que ni él ni nadie se salva de la muerte escribiendo –al menos de la muerte del cuerpo, la que nos importa por encima de cualquier superstición. Pero no todo es vivir cuando se sabe que se puede vivir tanto en la prisión como fuera de ella. No basta con vivir si creemos que la escritura es lo único que permite atravesar los barrotes del discurso reductor de cabezas que limita las opciones a las que se dan entre dos yogures en el supermercado, entre dos coches o entre dos partidos políticos que coinciden en cuanto a sus metas. La literatura se compromete así en combates que son combates por la supervivencia del pensamiento crítico y de las salidas marginales con respecto al *mainstream* de las conveniencias de “todos” en una sociedad globalizada y desdiferenciada. Y ésa también, no cabe otra, es la apuesta del psicoanálisis. Para no extinguirse. Es, sí, una ética de la letra, una literética que conjuga y nunca opone a la escritura y el psicoanálisis. No es para nada seguro que el psicoanálisis quiera “hacer hablar” y la literatura “hacer callar”, y muy bien podría ser al contrario, que hubiese un quiasma entre un análisis que agota los recursos de la palabra y conduce no al espanto, sino al silencio, y una literatura que desemboca en otra manera de hablar.

*29 de diciembre de 2000*

#### HABLAR

Los psicoanalistas viven sumergidos en el reino de la palabra. Hay muchos que son totalmente ágrafos. Algunos dis-



frutan de esa situación y abominan de la escritura y hasta de la lectura; dicen que no se extravían y que prefieren ser “clínicos”. Otros –y Serge André es el ejemplo más rutilante– sufren y describen como un tormento el estar amarrados a un sillón sintiendo que se transforman en “el basurero de las palabras pronunciadas en vano, mal dichas, mal pensadas, mal articuladas, la cloaca colectora del habla atropellada y de los balbuceos, de las afirmaciones falsas y de las denegaciones facticias, de los lugares comunes, de las confesiones contrahechas, de las lágrimas de cocodrilo”. A lo que agrega la otra cara, ¡ay!, ocasional: “Y a veces es también (el psicoanalista) el testigo preferencial de un sufrimiento auténtico, de una desesperación sin réplica redentora, de un desamparo que abre el abismo de una *maldicción* infinita.” Y acaba preguntándose: “¿Cuál es el psicoanalista verdadero... que no haya experimentado hasta la náusea el ser manchado por el vómito del puré del lenguaje que se vierte en sus orejas?” No es raro que sea el autor de esas sentencias el que apueste por la escritura como modo de trascender al habla y conseguir lugar en un mítico Eldorado de una literatura de frases “reales”, esculpidas en la piedra, y no sometidas a su revocalización en la boca de un sujeto-molinillo de palabras mezquinas y en una “mente” empeñada en dotarlas de sentido. No es raro que sea el hartazgo del psicoanalista con las palabras reverberantes y enloquecedoras el que haya escrito *Flac*, esa vigorosa denuncia del voraz parásito que es el lenguaje hablado a partir de su propia memoria, a partir de esa invasión que lo llevó, antes que nada, a ser un psicoanalista. Y que lo llevó, desde siempre, a soñar con ser el escritor que es ahora, pero que ya se había manifestado cuando tuvo que escribir –sus ensayos lo prueban– lo que el psicoanálisis le enseñaba.

Sólo quien se ha embriagado con el elixir de la palabra puede soñar con vomitarla y exponer su toxicidad. Sólo quien ha sido devorado por el íncubo insaciable y enloquecedor que es el lenguaje sabe que no podríamos vivir sin él.

Sólo quien conoce y domina los secretos de la palabra puede acabar en una confesión y en una “tesis” que consignaremos y en una propuesta con la que coincidimos sin ambages: “...hacer más reales las palabras del lenguaje, por lo tanto más bellas y más verdaderas de lo que ellas son en el habla –hacer real lo simbólico, que es como lo diríamos en términos lacanianos–, tal es el desafío de la escritura”.

Es así como queda demostrado que la tarea del psicoanalista y la del poeta coinciden. Se trata, en ambos casos, de atravesar las barreras del sentido y el desgaste de las palabras de la lengua, de quitar a éstas la viscosa pátina y la herrumbre que las corroen para devolverles el perdido fulgor de la relación con una verdad que no está en la intención de quien las dice sino en lo que éste no sabe y que puede abrirse un lugar por la interpretación. Bien lo sabía Joyce cuando pensaba en su noción de “epifanías”: es en el momento de la mayor vulgaridad del espíritu cuando se manifiesta “lo sagrado”, y la misión del poeta no puede consistir sino en fijar para siempre y por escrito esos trastabilleos de la palabra hablada. Es cierto que Joyce nunca publicó estas ideas sino para aludir a ellas ridiculizándolas y burlándose de su propio borrador inédito (*Stephen Hero*), pero no es menos cierto que hay una continuidad entre las tareas del analista y del escritor en tanto que uno empieza donde el otro termina, ¿cuál de los dos?

Y así, con el final del año, ha llegado el momento de poner término a estas prolongadas disquisiciones sobre la traducción que nos fueron dictadas por la bella y difícil tarea de verter la novela *Flac* de Serge André al castellano, esa novela que es un monumento a la memoria infantil.

## 5. EL AMOR EN *LA LLAMA DOBLE* DE OCTAVIO PAZ Y EN LOS *CAHIERS* DE PAUL VALÉRY

*Amar es vivir y morir por una apuesta infernal  
que uno hace sobre lo que pasa en el alma del otro.*

PAUL VALÉRY (1924) *Cahiers*, t. II, p. 469

*Hoy diría: el amor es una apuesta, insensata,  
por la libertad. No la mía, la ajena.*

OCTAVIO PAZ (1983) *La llama doble*, p. 60

Querría hoy hablar de dos célebres poetas que han escrito, además de exactas poesías, sus reflexiones sobre el tema del amor y el erotismo. ¿Por qué no habría un psicoanalista de inclinarse reverentemente, con amor y también con desconfianza, sobre sus textos, compararlos, cotejarlos con lo que aprende en su propia práctica y relacionarlos con los textos de Freud y de Lacan y con lo que éstos le enseñan sobre el eterno, el inagotable, sujeto?

Es sabido que Freud admitía con gusto la ventaja, tanto en el tiempo como en la profundidad, de los poetas, de aquellos que, por el límpido y parsimonioso juego del lenguaje, dan en el blanco de la verdad sin pasar por la lenta, dolorosa y muchas veces farragosa aproximación de los exploradores del inconsciente con el método del psicoanálisis. Hasta donde podemos decirlo, los psicoanalistas no se han arriesgado a exponer en forma de poesía su concepción del amor y se han limitado (¿resignado?) a admirar, no sin envidia, a quienes tendrían los dones de la palabra musical y podrían transmitir la *Wahrheit* como *Dichtung*, esto es, la verdad como poesía y la *Dichtung* como *Wahrheit*, la poesía como verdad.

Valéry y Paz son dos ejemplos, no los únicos por cierto, del pasaje de la creación y la invención artística a la rigu-

rosa explicitación de sus ideas en torno al complejo tema de las relaciones entre

la *sexualidad*,  
el *amor* y  
el *erotismo*,

esos tres términos tan difíciles de delimitar, tan confundidos por la tradición que los ha hecho, ora sinónimos, ora antónimos, ora objeto de inestables y discutibles distinciones.

Creo llegado el momento de relativizar nuestra humildad que podría ser mera hipocresía. O, en el mejor de los casos, ante la constatación de nuestra ignorancia, un empeño por sostener, en la figura del trovador, al sujeto supuesto saber, la imprecisa hipótesis de que hay otros, ellos, los poetas, que sí saben del amor. Podrá haber mucha verdad en la poesía, pero no exageremos en la confesión de nuestra inferioridad ante ella. Estamos muy dispuestos a evitar nuestra propia infatuación, a admitir que desconocemos lo esencial sobre los misterios de Eros, a bordar en los bordes de nuestro saber para impedir que se deshilache, pero cuidémonos de idealizar a los poetas, tal como uno de los mejores, el más filosófico de todos ellos, nos pidió: “¿Qué te dijo Zaratustra ese día? ¿Que los poetas mienten mucho? Pues también Zaratustra es un poeta... –Pues si alguien dijo en serio que los poetas mienten mucho, tiene razón: mentimos mucho. Además, sabemos muy poco y somos malos estudiantes: por eso tenemos que mentir. ¿Quién de nosotros, los poetas, no habrá mixtificado su vino? Bastantes brebajes venenosos se prepararon en nuestras bodegas... Y [los poetas creen] que hasta sus oídos llega [la naturaleza] para susurrarles dulces secretos y palabras de amor, y presumen y se jactan de ello ante los demás mortales... Lo más que encontré en sus reflexiones fue un tanto de voluptuosidad y un poco de aburrimiento... Muchas veces eché yo mis redes en sus mares, queriendo

pescar buenos peces; mas siempre recogí la cabeza de un dios antiguo... ", ... la cabeza de un dios antiguo, ¿Eros?

Escucharemos, pues, a los poetas con suma atención, les pediremos que nos ayuden a explorar audazmente nuestro tema y pondremos entre cautelosos paréntesis la quizás apresurada atribución que les confirió Freud por haber llegado antes o más hondo que los filósofos o que nosotros, analistas, a la médula de este hueso del amor. Hemos de explorar las sagaces aventuras y especulaciones de nuestros dos bardos, Valéry y Paz, en las comarcas del dios negro con temeridad, sin falsas reverencias, pidiéndoles, por lo menos, la lucidez que pretendemos para nosotros mismos. No es pequeño el privilegio que les conferimos al considerarlos capaces de guiarnos en este laberinto de senderos que se bifurcan, en este dantesco parainfierno.

Y habrá que citar profusamente, como corresponde, sus textos. No bastará, tan sólo, con la mención bibliográfica de las 220 páginas de *La llama doble* y de las 170 apretadas páginas dedicadas a *Eros* en los *Cahiers* (La Pléiade, tomo II, pp. 389-561). El libro de Octavio Paz, precedido por dos importantes artículos, aporta consigo las pruebas de la erudición de su autor y con sus sintéticas líneas y afilados anzuelos pueden pescarse muchas referencias que el lector cotejará a su arbitrio. Distinta es la situación con esa suerte de diario íntimo de Valéry, escrito con nocturnidad y escalamiento, sin intención de publicación, que son los *Cahiers*, esos yacimientos carboníferos de cegadora claridad que esperan a legiones de zapadores. El pensamiento de Valéry, ni joven ni parco, prescinde de las apoyaturas foráneas, de todo posible precursor. El poeta avanza como si el terreno nunca hubiese tenido balizas, como si él fuese su descubridor, como si la tradición le tuviese sin cuidado. Por el lado de Octavio Paz, la prolija erudición, por el de Paul Valéry, la inspirada improvisación. Y hay otra diferencia que conviene destacar: el francés garrapatea sus impresiones a lo largo de 50 años, desde 1894 (el poeta contaba 23 como suma de sus años) hasta el momento

mismo de su muerte en 1945, a los 74; el mexicano, en cambio, formula sus propuestas en un artículo de 1961, *Un más allá erótico: Sade*, en otro escrito diez años más tarde: *La mesa y el lecho: Charles Fourier*, y en un libro que es continuación y resumen de esos artículos, *La llama doble*, publicado en 1983, casi con 70 años de edad, en el que analiza tanto sus vivencias como sus lecturas. Valéry nos dibuja una parábola donde nada queda en su lugar, Paz nos muestra una radiografía de un pensamiento que conserva las constantes. Diacronía en el uno, sincronía en el otro.

¿Y cómo orientarse en el dédalo de reflexiones que pasan con tanta facilidad de la disparidad a la convergencia para luego volver a disociarse? ¿Cómo relacionar a nuestros dos poetas con la inmensa masa de valiosas elucubraciones dejadas por los pensadores de antaño? ¿Cómo destacar lo que pudiera haber de nuevo en sus lecturas? ¿Qué podemos aprender de sus excursiones por la “erotología”, esa palabra acuñada en 1882 y usada como título para una entrada en los *Cahiers* en 1939 (p. 531)?

Vamos a adoptar un camino sencillo, arriesgándonos a que se nos acuse de ingenuidad. Se sabe bien que el amor ha sido, a lo largo de los siglos, objeto venerado y vilipendiado, adorado y denigrado, motivo de encomio y de repudio. Pocos son los autores, desde Platón en adelante, que no hayan mostrado alternativamente a Eros bajo sus rostros opuestos. Derecho y revés, Jano bifronte, águila y sol. En la voz de los poetas, más que oponerse, el panegírico y la diatriba, la alabanza y la execración, son presentados de modo sucesivo debido a la diacronía de la palabra, lamentando la imposibilidad de hacerlos simultáneos. Muchos parecen querer escribir en dos columnas, a derecha e izquierda, dando cuenta del debe y del haber del amor en una operación cuyo saldo ideal sería cero. Todos los opuestos coinciden, empezando por ese que parece ineludible: el de hombre y mujer. Esclavitud y libertad. Dicha e infortunio. Éxito y fracaso. Deseable y abominable. Verdad e im-

postura. Poros y Penía. Esplendor y miseria. Salud y enfermedad. Madurez e inmadurez. Dador de vida y de muerte. De entre tantas oposiciones tomaremos una, no cualquiera, esa que debemos a Lacan, quien plantea con esmero y esmeril las filosas falacias del amor: la de *dupes* y *non-dupes*. La mayor agudeza se expresa ya desde el título mismo del seminario (1973-1974) en que expone la contradicción entre *dupe* y *non-dupe* como algo inherente tanto al inconsciente como al bifronte amor: *Les non-dupes errent*, título intraducible que, en francés, es homófono con *Les noms du Père*, *Los nombres del Padre*, y donde también puede oírse, *los no (non) del Padre*, o significar tanto *el nombre del Padre* en sentido subjetivo, es decir, el patronímico, *el nombre del Padre* en el sentido objetivo del genitivo, como padre del nombre, el acto de la nominación como prerrogativa paterna, etcétera.

La *dupe*, sustantivo femenino, es una palomita a la que se le atribuye la "cualidad" de ser muy tonta (*huppe*, *d'huppe*), de ser fácil de atrapar, de ceder fácilmente a los engaños. La palabra pasó, con la misma ortografía y semántica pero distinta pronunciación, al inglés: *dupe*: la víctima de un engaño. El verbo francés *duper* y el sustantivo *duperie* derivan del nombre de la pajarita, *la huppe*. En español, podría corresponder a "fácil de engañar, fácil de burlar, incauto". Pero, he aquí la agudeza de Lacan: *Les non-dupes errent*, en donde cabe señalar el equívoco al que se presta el verbo: *errent* que es, a la vez, equivocarse y, también, ser errante, estar en la errancia, en un viaje sin un destino preciso. *Los que no se dejan engañar, los no embaucados, los muy advertidos, se equivocan, yerran, viajan a la deriva*. Entonces, para no equivocarse, ¿hay que dejarse engañar? Para instalarse en un lugar o para dirigirse a un destino certero, sin errancias, ¿hay que dejarse engañar, hay que ser *dupe*, *dupe* del inconsciente y *dupe* del amor? ¿Es el amor, ligado al nombre del Padre, esto es, a la castración, lo que permite la ilusión, el embaucamiento que hace posible el viaje por la vida sin equivocaciones en el camino?

¿Hay que caer en la seducción del falo, esa *duperie*, para no errar? En síntesis exegética: los que no se dejan engañar (con el nombre-del-Padre, con el falo y su arrogante impostura, con el amor y sus *charmes*) se equivocan. De medio a medio. Por no tomar a los medios como enteros y a los enteros como medios.

Para no errar en el viaje por la vida habría que equivocarse cayendo en las añagazas del inconsciente y en los lazos del amor. Pero, por supuesto, no basta con ser o hacerse tonto para acertar. ¡Ojalá bastase!

Quizás eso es lo esencial en la extraña lógica de esa invención que llamamos “amor”: el *non-dupe* se equivoca... y la *dupe* (el sustantivo no puede decirse en masculino), y la *dupe*... también se equivoca. No siempre hay que lamentarlo puesto que el saldo es, con cierta cuando no alarmante frecuencia –y ya no necesariamente–, la perpetuación de la especie... que sabrá Dios para qué sirve.

Nietzsche, un auténtico *non-dupe*, en *La voluntad de poder* (#808) nombra sin eufemismos ciertos derivados del amor cuando dice que el feliz idiota enamorado desarrolla alas y nuevas capacidades y que hasta las puertas del arte se abren para él, a punto tal que si quitásemos todas las huellas de esta fiebre intestinal (!) no quedaría nada de la poesía lírica y de la música, nada más que el arte por el arte, el croar virtuoso de ranas ateridas de frío que se desesperan en su charco... pues todo el resto fue creado por el amor.

De modo que, hallazgos de poetas o especulaciones de filósofos, el conjunto de dichos sobre el amor podría ordenarse en torno a una polaridad, la de... *ser o no ser... dupe. That is the question.* Como en la vida misma. Hamlet no anda lejos.

Ni Valéry ni Paz (en *La llama doble*, aunque sí, de modo circunstancial y muy superficial, en su artículo de 1961 sobre el divino marqués) hacen referencia al poeta *non-dupe* por excelencia, al padre ancestral de todos los *non-dupes*, viejo como nuestra era cristiana y aún más, al melancólico



Lucrecio, que se suicidó por tomarse en serio el engaño. Supo, creyó saber, el romano. El romano supo de las punzadas de los hirientes dardos de Venus (*De natura rerum*, iv, 1051), de la frígida ansia que ellos despiertan (1060) y de cómo engañan con simulacros y espejismos que conviene espantar (1063). Supo que era posible apoderarse de los carnosos frutos de Venus evitando al mismo tiempo el amor (1073). Entendió que la fogosidad de los amantes divagaba entre inciertos errares (*erroribus*, 1077), anhelando que del cuerpo ardiente surgiese la calma, cosa contraria a la naturaleza (1087-1088) pues, ¡vaya paradoja!, ¡vaya evidencia!, cuanto más goce tenemos, más se quema el pecho con el feroz deseo (*dira cuppedine pectus*, 1090). Supo decir, en latín y mucho antes que Lacan, que con simulacros el amor hace *dupes* a los amantes (*in amore Venus simulacris ludit amantis*, 1101), que sus espíritus quedan vagando (*errantes incerti*, 1104) perdidos en el cuerpo sin poder retener nada en las manos, vanamente, sin lograr penetrar ni hundirse con un cuerpo en el otro, sufriendo el reblandecimiento y la licuefacción de los miembros por la fuerza de la misma voluptuosidad (1110-1114), consumiéndose una y otra vez en el furor de la ciega herida (1120). Supo, dijo y advirtió, que los estragos del amor iban más allá de lo físico y hacían vanos los trabajos y los días, pues los años se consumen bajo el capricho de otro (1122), que se dilapidan las fortunas ganadas por los padres (1129) y que la vida se envenena por los celos que desencadenan las miradas y las risas de la amada (1139-1140). A la advertencia añadió el consejo: no caer en las trampas de Venus pues, una vez que en el amor el amante se enreda, le es difícil salir, deja de considerar los defectos de la amada y le atribuye, en la ceguera del deseo (1153), perfecciones que ella no tiene. Concede Lucrecio que en la mujer no todo es artificio cuando alega amar (*Nec mulier semper ficto suspirat amore*, 1192), pues lo hace desde el alma y buscando el goce en común (*communia quaerens gaudia*, 1196), dado que también su femenina naturaleza se calienta y arde

(1199), pero el vínculo entonces, mutua voluptuosidad mediante, se hace tortura y tormento (*excrucientur*, 1202).

Lucrecio el desengañado, el *non-dupe* por excelencia, es el que, abominando de Eros, se vio lanzado por su propio dolor a un viaje prematuro al Averno. Su suicidio, a los 44 años de edad, es la trágica rúbrica del libro IV *sobre la naturaleza de las cosas* y del amor. La muerte no era para él dolorosa ni temida; era una consecuencia o, más bien, una exigencia necesaria que afirmaba la congruencia de sus ideas con su vida. Su filosofía y sus versos se enlazaban en acto en el momento de beber la pócima letal. ¿Le aplicaríamos el dicho de Lacan: *Les non-dupes errent*, o lo dejaríamos con el otro aforismo lacaniano: el suicidio es el único acto que no es un acto fallido?

Paul Valéry era un fino poeta y un pensador metódico, víctima grave del mal gálico que es el de las ideas claras y distintas. Apostaba por la claridad del intelecto y veía, en él mismo y a su alrededor, que el amor desfondaba y mandaba a pique elpreciado y frágil barquillo del entendimiento. Se aferraba a la inteligencia para poder explorar el abismo de la pasión amorosa sin caer en sus torbellinos. Su vida entera puede leerse como un intento de esclarecer las ambiguas relaciones entre la poesía, la sexualidad y el amor. Su recorrido poético tiene una lógica sentimental que sólo el lector de los *Cahiers*, ese imprevisto e imprevisible lector, puede desenmarañar por medio de la lectura ordenada, secuencial, de sus anotaciones. Y bueno es que ese lector tenga también una cierta idea de los acontecimientos que pautaron la secreta vida amorosa del autor, pues ellos ilustran las encrucijadas que lo conducen de la franca posición del *non-dupe* inicial a la matizada y polifacética reflexión sobre el amor en la senil y septuagenaria desembocadura de su vida.

Los biógrafos son discretos, entre otras cosas porque el propio Valéry tapó los agujeros de las cerraduras, pero quedaron entreabiertos ciertos resquicios por donde se

pueden reconstruir algunos hechos de su vida sentimental. Muchos otros permanecen y permanecerán en el misterio. Después de una turbulenta noche en Génova, en 1892, Valéry, que había caído en una loca pasión por una señora catalana (Mme. Rovira) a la que ni siquiera le dirigió la palabra (*Cahiers*, II, p. 534), se despidió del amor y de la poesía, de la búsqueda del placer y del esteticismo. Sin embargo, a pesar de la violencia dramática de aquella noche, el jovencito de 20 años no se suicidó y se sobrepuso a la tentación que arrastró al ya maduro Lucrecio. Lo que resolvió, en cambio, fue encerrar su lira en un sarcófago de hielo. Se opacó, dejó de escribir esas poesías por las que ya había conseguido un precoz renombre y tomó el espinoso camino de la especulación abstracta, solipsista, aislada del pensamiento y de la investigación científica de su tiempo. Siguió viviendo, se hizo empleado del ministerio de guerra primero y de alguna oficina después, se casó y tuvo hijos como quien cumple un trámite propio de la oficina en la que trabajaba y escribía ciertas prosas, páginas escritas más por su heterónimo, Monsieur Teste, que por él mismo y que accedía a publicar de tanto en tanto. No se suicidó como viviente, se hizo el muerto, se dio por muerto, como esos insectos que se desvanecen después de chocar contra una lámpara incandescente mientras recuperan sus fuerzas antes de volver a emprender el vuelo. Valéry tardó 25 años antes de decidirse en 1917, con el fulgor acumulado y multiplicado por el silencio, a publicar los versos más bellos, seguramente no los más innovadores, de la lengua francesa.

No; no se suicidó como el romano ni se fugó como Rimbaud. Siguió escribiendo, pero no para los demás, para él mismo. Levantándose cada día a las 4 de la mañana y trabajando hasta las 7, garrapateó innumerables cuadernos que iba acumulando en desorden. ¡26 600 páginas que fueron publicadas por primera vez hacia 1960, en 29 tomos! Sus *Cahiers*, editados póstumamente en dos bellos volúmenes (1973), van siendo objeto de prolijos, merecidos, es-

tudios. La edición en La Pléiade (París, Gallimard) propone una cuidadosa y crítica ordenación del opulento tesoro. Uno de los temas a los que Valéry regresó sin cesar es el del amor. Vale la pena arriesgarse al chisme: hubo en su vida, después de esa fugaz señora Rovira que desencadenó la crisis genovesa de 1892, otras dos relaciones amorosas, una entre 1920 y 1931 ("Karin") y otra más, francamente otoñal y torrentosa que ha quedado documentada en cartas (¡1100, casi una por día!) entre 1937 y su muerte en 1945, con Jeanne Voillier. No se trata de abrumar con anécdotas sino de comprender el proceso que llevó a este juvenil *non-dupe* a caminar por la cuerda floja haciéndose casi *dupe* del amor y casi profeta de un nuevo erotismo. No buscaremos otro testigo que la propia escritura del poeta y con ella desandaremos el itinerario seguido por el vetusto Valéry quien, en la efusión del antes vilipendiado amor y en la supuesta privacidad epistolar, no vacilaba en llamar Jean a su amada Jeanne mientras que transformaba el Paul de su pila en Pauline y el Valéry de su apellido en Valérie. ¿Hay una transformación schreberiana de Paul Valéry en Pauline Valérie, un discreto *pousse-à-la femme*, una resistencia intelectual ante esa metamorfosis y, si esto fuese cierto, una clave eventual para interpretar la mudanza de su discurso amoroso?

Los 50 años de las reflexiones del poeta sobre el amor pueden leerse como un largo ensayo, pero es más válido, con las escuetas informaciones que acabamos de ofrecer sobre su trasfondo sentimental, leerlo como una novela por entregas, como el libro de actas de una progresiva metamorfosis, como el girar siempre inestable de un ingenioso caleidoscopio en el que no hay ni regreso ni fijación. Un remar incesante en el sentido inverso al de Lucrecio, contra la mansa corriente que hubiera podido llevar desde una presumible *duperie*, tradicionalmente juvenil, a los 20 años a una no menos previsible desilusión a los 75. Valéry, en cambio, sigue el camino contrario y a partir de la posición de un furibundo *non-dupe* en los años noventa acaba por

ser un paladín que pretende llevar al amor hasta un sitio superior “donde nunca ha estado”.

Me propongo seguir su trayectoria mediante una colección (¿mal?) intencionada y bien ordenada en el tiempo de aforismos. En este punto de mi exposición debo confesar mi embarazo: los *Cahiers* no han sido traducidos y, aun para el lector en francés, constituyen un texto embarazoso. Al mismo tiempo, hay en ellos tal riqueza de ideas, tal fuego y juego de la inteligencia, tal invención deslumbrante, que es imposible abstenerse de citarlos *in extenso*. Es inevitable: un lector de los *Cahiers* y, en especial de las páginas dedicadas a *Eros*, queda embarazado. La objeción a las citas, tanto para mí como para mi eventual lector, es grave y previsible: no es lícito incluir en el texto que uno firma tantas líneas o tantas páginas escritas por otro. ¿Cómo entonces hacer que el cambiante pensamiento del poeta sea conocido para que el lector pueda sacar sus conclusiones? Por otra parte, sería tramposo parafrasear a Valéry; o, más grave aún, tendría que decir con mi torpe prosa y con frases flacas lo que él dice con diamantina y robusta precisión. En el pecado llevo la penitencia y el pecado es el de querer comentar a poetas cuando se trata más bien de dejarles la palabra. Por eso, pese a todo, citaré ¿mas cómo decidir cuáles son los pocos brillantes de esta inmensa joyería que conservaré y cuáles los miles que desecharé? Como es lógico, mi selección será interesada y estará guiada por la meta que quiero alcanzar: mostrar el proceso de transición valeriano desde la posición del joven que hace gala de su desengaño a la del anciano que con no menor lucidez se niega a entrar en la aporética opción generada por los seductores ensalmos y los rapaces estragos del amor. Sostengo que, al final, él, él sí sabe. ¿Qué? Que los *non-dupes errent...* pero no por eso los *dupes* aciertan. Y que el amor puede subsistir, sí, a condición de ir más allá del objeto. Vayan, pues no puedo evitarlo, las citas, precedidas por un título del que me hago responsable:

**Ergotismo:**

1894: *En el más ardiente de los momentos de voluptuosidad he pensado en otra cosa: en este cuaderno.*

**Misoginia:**

1897: *La mujer sirve, sirve para prescindir de la mujer.*

**Sarcasmo:**

1902: *El amor es una invención... como el alcohol. Una distracción... como la embriaguez. Es una broma gigantesca y democrática... El amor es la más absurda de las pasiones. Es una fabricación literaria y ridícula... reducido a sus placeres y tormentos... ¡qué monótono resulta!*

**Falsa especificidad:**

1903: *El amor, una noción alejada de la idea de reproducción, consiste en la extraña idea de que un solo ser determinado puede satisfacer a otro ser. Es la institución de una singularidad... cuando, fisiológicamente, todas las hembras deben poder satisfacer a todos los machos de su especie.*

**Porque te amo te mutilo:**

1911: *Este famoso Todo en el encuentro amoroso, esa unidad, no es nada. Eso es una simplificación; los amantes sólo se unen mutilándose, devorándose, suprimiendo la mayor parte de su ser... Se unen en una búsqueda de sí mismos, golpeando a las puertas de lo cognoscible. Unidos por lo que no sabemos y por esta doble ignorancia capital: ¿qué nos separa?*

**Idiotización:**

1913: *En el momento del amor todos se parecen. El desorden es tal que no se podría distinguir al hombre de genio y al tonto.*

**Ignorancia:**

1913: *No sería posible "amar" a lo que uno conocería por completo. El amor se dirige a lo que está oculto en su objeto. Lo "amado" es, por definición, de algún modo, descono-*

*cido. Te amo, por lo tanto, no te sé. Entonces te construyo, te hago. Y tú, tú te deshaces.*

Asco:

1915: *¿No es asqueroso el amor con todos sus jugos y sus babas, sus balbuceos y torpezas, sus mentiras interesadas, esta mezcla de animal-ángel-niño, culpable, borracho y epiléptico que demanda? Pero lo más asqueroso es el "sentimiento", la parte verdaderamente vergonzosa...*

Fastidio y pesadilla:

1916: *Sí; vale la pena que se haga el amor. Pero como ocupación del espíritu, tema de novelas y de estudios, es algo tradicional y fastidioso, tanto más cuanto que se descuida el ligarlo a la fecundación. De la que es un incidente, un episodio o un divertículo, así como el sueño puede ser un incidente de la digestión o de la circulación. El amor psicológico es, por naturaleza, como una pesadilla.*

Locura superflua:

1918: *Hay dos ideas que transforman y falsifican todo: la del deseo acuciante del amor y la de la muerte. Imposible asimilar y mantener estas cosas en el rango de cosas. Estas ideas encandilan y embrutecen. Están tan próximas a nosotros que, una como atracción, otra como repulsión, actúan de modo incomparablemente mayor a todas las otras "masas"... ¿Quién descifrará el enigma de esta locura (que llamamos amor)? Una furia semejante no era necesaria para la propagación de una especie. El amor tiene ese extraño carácter: su objeto es una interrupción.*

Energizante:

1919: *El valor verdadero, utilizable, del amor reside en el acrecentamiento de la vitalidad general que puede darle a alguien. Todo amor que no desprenda esa energía es malo. Lo indicado es utilizar ese fermento sexual para otros fines... a hacer actos, obras.*

**Suplencia:**

1920: *El amor es un sucedáneo de un conocimiento que uno no puede alcanzar y remplacea una posesión por un espasmo. Pero este relámpago no ilumina nada...*

*La inteligencia mezclada con el amor o sustituyéndose insensiblemente a él podría hacer algo con esta extraña perturbación.*

**Inesperada dulzura:**

1921: *¿Qué hay de más dulce y, en el fondo, más sorprendente que ser amado? Y quizás de más inquietante pues un espíritu que no es tonto debe sentir que uno sólo es buscado por atractivos de los que uno mismo conoce la fragilidad. Debe parecer imposible que quien os ama os conozca a fondo. El fondo no es nunca amable (quien nos ama nos conoce poco y no quiere saber mucho)... El verdadero misterio del ser amado es el de los caracteres de ese ser que nos impedirían amarlo.*

**Dupe:**

1922: *Si me veo históricamente encuentro dos acontecimientos formidables en mi vida secreta. Un golpe de estado en 1892 y algo inmenso, ilimitado en 1920. He lanzado el rayo sobre lo que yo era en 1892 y, 28 años después, él cayó sobre mí... de tus labios.*

**Identificación:**

1923: *No hay un ser capaz de amar a otro ser tal como él es. Se le piden modificaciones pues uno no ama nunca otra cosa que un fantasma. Lo que es real no puede ser deseado, puesto que es real. Quizás el colmo del amor compartido consista en el furor de transformarse uno en otro, de embellecerse en un acto que se hace equiparable a un acto artístico.*

**Especificidad:**

1924: *Estar enamorado es haber tomado conciencia de una sed cuya satisfacción es la propiedad de un único individuo*



*determinado, inventado cada vez más por esa misma sed... El amor es la búsqueda de una perfección en el lenguaje y la comunicación de dos vivientes que se convienen al punto de querer convenirse cada vez más.*

#### Egoísmo:

*1926: El verdadero amor sería (si se pudiese) anhelar que el ser amado sea feliz a su modo y esforzarse por hacerlo dichoso, pero, en verdad, amar a alguien es desear servirse de él para los propios fines, querer que él sea como somos nosotros y que haga lo que nos gustaría que haga.*

#### Descubrimiento de sí:

*1927: Amor: por el rodeo de otro, alcanzarse a sí mismo, no el sí mismo ordinario sino el sí mismo raro. De lo que habría que sacar la definición o determinación del Otro y reencontrar la noción de diferencia de los sexos.*

#### Hainamoration:

*1928: No es posible un verdadero odio hacia quienes uno no ha amado. El amor es siempre potencia de odio, y conozco estados en que ambos se distinguen el uno del otro tan mal que habría que inventar un nombre particular para esos estados complejos.*

#### Soledad:

*1928: Dios creó al hombre y al no hallarlo suficientemente solo le dio una compañera para hacerle sentir mejor su soledad.*

#### Tabla de salvación:

*1929: El amor me devuelve a mi condición de ser viviente. Supone un naufragio a resultas del cual una tabla, una viga, un flotador, llega a ser un objeto esencial. Es también la experiencia de tratar al otro como a sí mismo y de encontrar allí el mismo obstáculo que en sí, la misma nada real, el mismo todo latente que en sí.*

**Différance:**

1931: *El amor naciente da el placer de comenzar a diferir de sí mismo, de encontrarse otro, imprevisto... y tiernamente.*

**Intoxicación:**

1932: *La mezcla de amor con espíritu es la bebida más embriagante. La edad agrega allí sus profundas amarguras, su negra lucidez, dando valor absoluto a la gota del instante.*

**Aprendizaje:**

1934: *El placer de amor no es un placer... Amar es imitar. Uno lo aprende. Las palabras, los actos, incluso los "sentimientos" son, en enorme proporción, aprendidos. El amor original debe ser rarísimo.*

**Les non-dupes errent:**

1935: *Amor es idiota. Mas, por una perversidad de las cosas de este mundo, uno es idiota cuando no ama. Amor es idiota, pero es el único medio de sentirse (sic) la inteligencia de la vida.*

**Apaciguamiento:**

1940: *¿No fue un pecho el primer objeto del que aprendiste la ciencia? Tu boca y tus rojas manos se aplicaron a ese pecho tierno y firme, fuente y asilo, del cual el incipiente humano espera beber y dormir. Ése es su primer oasis, su primera fiesta, su primera voluptuosidad... Su debilidad es la que hace la potente exigencia del recién nacido.*

**Antídoto:**

1940: *Yo no puedo hacer literatura con mis recuerdos sentimentales. La literatura para mí es un medio contra esos venenos imaginarios de ternura y de celos. La literatura o, más bien, todo lo que es espiritual, fue siempre mi antivida, mi anestésico...*

### Sublimación:

1941: *Mientras más intenso es el amor, más irreductible es a lo puramente sexual, más inexplicable resulta... Que hagan falta dos seres, que cada uno tenga su idea del otro en presencia de lo que sabe y lo que siente de sí mismo —que estas dos combinaciones de dos posibilidades tengan sus contactos y sus intercambios sensibles aquí y allá— o, más bien, esta negación absoluta, esta imposibilidad de romper la “barrera de potencial” del yo —de no ser el Único—. Y que el drama sea tanto más sensible cuanto más armónico es el amor... Estos caracteres del amor son eminentes en el amor superior. No olvides que el acoplamiento cara a cara está reservado a los únicos animales dotados de conocimiento y que se atraen por los ojos y no olfateándose los lugares especialmente excitantes y excitables.*

### Escalera creativa:

1943: *El gran proyecto es el de dar un sentido nuevo a todo lo que es Amor, u Obra. Entonces Amor es una obra. La Obra es acto de amor. Esto entendido en el sentido más preciso... He hecho cuanto he podido para que el tema monótono del amor reaparezca y se haga oír en la octava superior. Es el mismo tema y no es del todo el mismo —y he hecho cuanto he podido para que el otro tema, el tema del Intelecto /del espíritu/ se desprenda de sus empleos “útiles” y se enlace con el primero.*

Y, para terminar, antes de morir,

### El límite:

1945: *La experiencia me ha mostrado que lo que más he deseado no se encuentra en el otro y no puede encontrar al otro capaz de marchar sin reservas hasta el extremo en la voluntad de llevar al amor allí donde nunca estuvo. Este amor tiene en su contra a la mediocridad humana.*

Nadie podría decir que el poeta se hace *dupe* del amor. Pero es un hecho que deja de ser el *non-dupe* que fue al principio. Su vagabundeo, su errancia, no es tal. El camino que sigue es claro como lo es también el rechazo de ese núcleo, calificado por Lacan como *abyecto* (Seminario XIV, *La lógica del fantasma*, 19 de abril de 1967) que es el de postular una concepción “unitiva” del amor, una “virtud unitiva” atribuida al sexo por su posibilidad de fusionar al yo y al no-yo, el de idealizar su función como destinada a restaurar alguna clase de unidad perdida, de encuentro con la media naranja, de resuturación de la herida del andrógino de Aristófanes, ese mito que Platón pone en boca de “un payaso”, según sostiene Lacan en el seminario VIII dedicado a *La transferencia*, en 1960. Y ser *dupe* del amor es adherir a la concepción generalizada, mal llamada “romántica”, contra la que nos advierten, según el decir de Freud, “los sabios de todos los tiempos que desaconsejaron con la mayor vehemencia este camino de vida (y que) pese a ello no ha perdido su atracción para buen número de mortales” (*El malestar en la cultura*, O.C., Amorrortu, tomo 21, p. 99).

En los aforismos citados campea la lucidez, sarcástica e irónica al principio, resignada y esperanzada al final, desmitificante y reacia siempre a los brebajes místicos que denunciaba Zaratustra. En verdad sería abusivo hacerle decir a Valéry que “el amor es lo que suple a la ausencia del *rappor*t (del reaporte, de la relación) sexual”, pero quien lea ordenadamente los *Cahiers* dedicados a *Eros* verá perfilarse una prolija escultura espiritual con un índice que señala el camino: *Eros* es hijo de *Logos* en tanto que *Physis*, la sexualidad misma, es la compañera de ruta, pues no hay goce en el cuerpo que no esté acomodado por el significante. En Valéry, aunque quizás a él no le hubiese gustado que lo dijésemos, honramos a un lacaniano, a un riguroso lacaniano *avant la lettre*.

Comprendiendo que aun cuando *les non dupes errent* (los que no se dejan embaucar se equivocan) queda claro, valga

la reiteración, que no basta con dejarse embaucar para librarse del error y del error. La advertencia de Lacan sobre los *non-dupes* dista mucho de ser una incitación a hacerse *dupe*. Y éste es el riesgo que corre, a sabiendas o no, Octavio Paz. De su texto no haremos la glosa ni lo citaremos en extenso pues es un texto, a diferencia del de Valéry, fácil. Fácil de conseguir, fácil de seguir, que consiente algunas expresiones felices y bastantes pasajes infortunados.

Podemos intentar la comparación de ambos autores desde y ante el psicoanálisis de Freud y de Lacan. Valéry casi no acusa recibo del freudismo. Vale la pena consignar la única referencia a él en las páginas dedicadas al amor. En 1937 le pregunta por el psicoanálisis a una amiga que está teniendo la experiencia directa en un diván; ella le habla bastante bien de esa aventura y Valéry le explica que, en principio, no puede dejar de juzgar severamente a tal práctica, que no da nada en cuanto a “las cosas superiores”, aunque, no obstante, habría ciertas opiniones que valdría la pena considerar. Y eso es todo por parte del autor de *La idea fija* en sus copiosos cuadernos. Tan sólo una condena no fundamentada, confesadamente apriorística. Nos atreveríamos a decir que su relación con el psicoanálisis está más próxima de la desmentida que de la denegación. O, como le sucedía a Freud respecto de Nietzsche, que pretendía y prefería no saber para no ser influido y continuar de modo independiente con sus argumentos sin mengua de su presumible originalidad.

El poeta mexicano, en cambio, tiene una tesis que demostrar, la que da título a su libro. Él exhibe su dominio del tema, cita, comenta, discute, replica, arguye, y es entonces cuando incurre en los juicios más livianos de cuantos asoman en su libro. Las referencias al psicoanálisis no son, de todos modos, abundantes, pero sí son decisivas por cuanto ellas ocupan lugares estratégicos en *La llama doble*, al comienzo, en el medio y en la conclusión del libro. A nuestro juicio, que pronto fundamentaremos, son incorrectas e insuficientes, pues dejan escapar lo más sustan-

cioso, revelan una reflexión de la cual puede decirse que es, al menos, apresurada. Además de la apelación a Freud en el principio y en el final, hallamos menos de dos páginas (107-108) dedicadas al psicoanálisis y restringidas tan sólo al “famoso complejo de Edipo y de Electra” (?). Allí destaca, sorprende, una frase alusiva a este complejo: “Cualquiera que sea su verdadera pertinencia biológica o psicológica, está más cerca de la mera sexualidad que del erotismo. Los animales no conocen el tabú del incesto.”

“Cualquiera que sea su verdadera pertinencia...”. Que un poeta, que alguien que ha dejado un testimonio auténtico de la relación que tuvo con su propio padre, que el autor de *Sor Juana o las trampas de la fe*, cargada de tantas inferencias justas y agudas sobre lo materno y lo paterno utilice esos recaudos retóricos para relativizar al Edipo es inadmisibile. “...biológica o psicológica...”, ¿qué biología podría estar involucrada en el complejo de Edipo, qué psicología habría de dar cuenta del erotismo y el amor?, “... está más cerca de la mera sexualidad que del erotismo”. ¿Qué quiere decir “más cerca” y quién y cómo mediría distancias en el destino de los hombres como seres sexuados? ¿Cómo no advertir que lo esencial del erotismo, propiamente humano, es que, en él, a diferencia de cuanto sucede en los animales, la sexualidad es filtrada por los aparatos del lenguaje y de la ley? ¿Qué es la “mera” sexualidad en la especie edípica, esa donde todos los sujetos lo son porque están sujetos a la ley? Podrían discutir los etólogos si los animales conocen o no el tabú del incesto. Puede alguien argumentar que ciertas especies no lo practican, pero esa abstinencia no es el cumplimiento de un “tabú” sino un comportamiento instintivo. Puesto que los animales no lo conocen como tabú, ligado a la Ley y al pacto simbólico, y puesto que los humanos, todos los humanos, sí, se deriva que el incesto entra en el campo del erotismo y, por esa vía, secundariamente, en el de la sexualidad que, siendo humana y regulada por la ley, no podría ser “mera” sexualidad. No se ve cómo podría estar “más cerca de la

mera sexualidad” algo definido por ese tabú del incesto que los animales desconocen, siendo que la diferencia entre sexualidad y erotismo pasa, justamente, por la interposición social de reglas, tabúes, vestimentas, rituales, obstáculos y artificios, condicionamientos todos provocados por un aparato que no es el reproductor sino el aparato del lenguaje. “Los animales no conocen el tabú del incesto...” ¡Por supuesto!, por eso mismo es necesariamente el psicoanálisis el encargado de introducir las nociones claves para entender el amor y el erotismo, es decir la sexualidad humana que no es “mera sexualidad”. ¿A quién se le ocurriría algo diferente?

No siempre resulta clara en Paz, a todo lo largo de su ensayo, la distinción entre sexualidad y erotismo y, como en el caso que venimos de citar, es común que invierta los términos. Hay que decirlo con claridad: los animales conocen las funciones de la sexualidad ligadas a la reproducción de la especie, mas ellos viven esa función de un modo instintivo, carente de matices, dentro de reacciones que son de todo o nada, de sí o no. La especie humana se caracteriza porque en ella se accede al acto sexual pasando por el ocultamiento; por la mayor o menor privacidad y por la vestimenta; porque en ella el sexo es objeto de regulaciones, permisos y prohibiciones; porque el velamiento, el develo y el desvelo forman parte del ritual. Es justamente en esa ritualización, en esos misterios y mistificaciones, en ese saber de la participación en ciclos que tienen que ver con la vida nueva y por eso mismo con la extinción de la vida vieja, en la omnipresencia de la muerte, es en ese recubrimiento por el lenguaje, donde se reconoce el pasaje de la sexualidad al erotismo.

Para ser totalmente justos con Paz habría que decir que es en su obra final, cuando hace la síntesis, la “declaración de nuestras creencias”, cuando comete las omisiones que se le podrían reclamar. Y podría él alegar, no sin razón, que es en los artículos de 1961 sobre Sade y de 1971 sobre Fouquier donde expuso con claridad su pensamiento, su “creen-

cia". Es en los breves textos anteriores donde puede verse lo que luego notamos como falta y que hace parpadear a *La llama doble*. Por ejemplo, en el primero de los artículos citados: "En la sociedad humana el instinto se enfrenta a un complicado y sutil sistema de prohibiciones, reglas y estímulos, desde el tabú del incesto hasta los requisitos del contrato de matrimonio o los ritos, no por voluntarios menos imperiosos, del amor libre." Y en el artículo sobre Fourier: "La sexualidad es animal, es una función natural, mientras que el erotismo se despliega en la sociedad." Vale decir que instinto y sexualidad están ligados al aparato del lenguaje.

Y el amor, el amor tal como lo conocemos en Occidente, es decir, el amor de los antiguos adicionado con la idea del pecado que vino a contaminarlo y a hacerlo más emocionante, más peligroso, más gozoso, en particular desde la Edad Media, el amor humano (¿es que hay otro?) consiste en la particularización de los comportamientos ligados con la sexualidad y el erotismo alrededor de un objeto seleccionado, distinguido del conjunto de los individuos del sexo deseado (generalmente del otro sexo, eventualmente del mismo) por rasgos particulares que se elevan a la categoría de condiciones para el encuentro sexual. A partir de lo cual, sólo entonces, cabría hablar de amor.

Si Octavio Paz hubiera querido encontrar la lección freudiana sobre el amor hubiera debido ir más allá de un saber de divulgación descuidada, cuando no malintencionada, sobre el complejo de Edipo (¡y de Electra, por favor!), y hubiera debido, además, evitar la caída en la frommización del psicoanálisis como lo hace en su ensayo, ya citado, de 1961 (*Fromm*, en alemán, es palabra que se traduce como "piadoso"). Para poder decir algo valioso sobre su tema, el amor en relación con el psicoanálisis, puesto que lo aborda y no lo ignora como sucede en Paul Valéry, hubiera tenido que considerar los textos claves de Freud escritos entre 1911 y 1921 a los que jamás menciona: *Sobre la psicología de la vida erótica*, *Observaciones sobre el*



*amor de transferencia, Introducción del narcisismo, Duelo y melancolía* y, muy especialmente, los capítulos VII y VIII de *Psicología de masas y análisis del Yo*. Para beneficio de su investigación hubiera cosechado allí frutos que le hacían falta para poner un marco claro al conjunto de sus reflexiones. El psicoanálisis tiene para decir del amor ciertas cosas no desdeñables y que permiten ubicar al “famoso complejo”. ¿Ejemplos? Vayan algunos.

– La elección del objeto amoroso está determinada desde el inconsciente.

– Es esencial para entender la vida erótica la “transferencia” de las elecciones amorosas desde el pasado infantil hacia el presente, desde figuras arcaicas a figuras actuales, que implican a la vez la identidad y la diferencia.

– El amor pasa por una investidura libidinal de sí mismo y el narcisismo determina sus vaivenes.

– El amor es primera y primordialmente amor a sí mismo y se manifiesta a través de identificaciones con lo que uno es, con lo que uno quisiera ser, con lo que uno ha sido, con lo que ha sido satisfactorio y se ha debido renunciar, con los objetos del desengaño.

– El fundamento del amor es la necesaria pérdida del objeto y la cristalización stendhaliana gira en torno del posible y fantasmático reencuentro con el objeto que es siempre un objeto perdido.

– En el hombre hay una disociación entre la corriente de ternura y la corriente de sensualidad que se polariza en las figuras de la madre y de la prostituta que conduce, en él, a una degradación de la vida amorosa.

– En las mujeres la elección de objeto se disocia también entre la primera fijación a la madre y la orientación secundaria hacia el padre que también ha de ser resignada en favor de otra figura imaginariamente fálica aunque no incestuosa.

- El amor significa pues, algo diferente según la posición subjetiva del hombre y de la mujer con relación a la castración.

- El deseo masculino y el deseo femenino no son simétricos ni complementarios debido a la diferencia anatómica entre los sexos

- El enamoramiento transferencial da las claves para entender lo que pasa en la pareja y también la relación entre la multitud y su líder. Puede encontrarse un modelo del amor en la dependencia del hipnotizador.

- Etcétera.

Por cierto que no es cuestión de recitarle un catecismo freudiano o de recordarle al poeta cuánto deja de lado, pero sí hacerlo con el presunto pensador que dice tener en cuenta lo que manifiestamente desconoce. Los puntos citados, que no son todos aquellos de los que se puede sacar provecho en una investigación como la suya, están sujetos a debate pero no pueden ser ignorados dentro del proyecto de *La llama doble*.

A estas alturas cabe invocar al poeta para salvar las deficiencias del pensador y citar la maravilla gráfica que se llama

*Custodia* (¿1966?)

El nombre	
Sus	sombras
El hombre	La hembra
El mazo	El gong
La i	La o
La torre	El aljibe
El índice	La hora
El hueso	La rosa
El rocío	La huesa
El venero	La llama
El tizón	La noche
El río	La ciudad
La quilla	El ancla
El hembro	La hombra
El hombre	

Su cuerpo de nombres  
 Tu nombre en mi nombre En tu nombre mi nombre  
 Uno frente al otro uno contra el otro uno en torno al otro  
 El uno en el otro  
 Sin nombres

La oposición de la i y la o, la de la torre y el aljibe, la conjunción y la disyunción, el anhelo de la disolución de la diferencia significativa marcada por los respectivos nombres, el espejismo de la unión de ambos en la custodia, dicen más sobre el amor y la sexualidad que muchas, muchas, páginas de puntillosa y fácil erudición en *La llama doble*. Y más aún cuando recordamos –tal es el poder de la palabra– que la hostia se expone en el *viril* que es el nombre dado al hueco que está contenido por las dos paredes dibujadas en el poema, en cada lado, con labios mayores y labios menores de artículos y sustantivos.

No se trata de completar a Paz agregándole el ausente saber freudiano sino de advertirnos como lectores sobre la resbalosa pendiente del esquematismo. Veamos un ejemplo de indolencia candente del pensamiento octaviano en donde se pone en evidencia lo poco y mal que ha entendido ese complejo de Edipo al que previamente redujo el aporte psicoanalítico: “Agrego que el incesto entre padres e hijos es infrecuente. La razón probablemente es la diferencia de edades: en el momento de la pubertad, el padre y la madre ya han envejecido y han dejado de ser deseables.” Y, de inmediato: “El incesto humano casi nunca es voluntario. Las dos hijas de Lot emborracharon a su padre dos noches seguidas para aprovecharse consecutivamente de su estado.” O sea que Lot consumó un incesto involuntario, ¿y sus hijas, qué?, ¿qué otra razón aparte de la voluntad incestuosa tenían para emborracharlo? Por otra parte –y no somos nosotros quienes hemos aportado el ejemplo–, ¿encontraban ellas que el padre era indeseable en razón de su edad? Con todas las evidencias a la mano, como las que le da el ejemplo mismo que él escoge, se ciega

y trata de “naturalizar” la rareza del incesto entre generaciones para atribuirlo a una diferencia en la cuenta de los años.

No siempre es fácil repetir obviedades. A veces uno lo hace soportando el peso de gravosas resistencias, como sucede ahora cuando hay que repetir: es el lenguaje el que designa a determinados seres como “padre” y “madre” y el que hace de la diferencia generacional una razón de distanciamiento erótico... cuando no es lo contrario lo que sucede..., cuando no es la universal prohibición del incesto la causa del deseo “ilegítimo” y el motor del crimen. Y la teoría psicoanalítica, la de Freud, no se basa en el mito de Edipo sino que explica la fuerza y la vigencia del mito: lo decisivo, lo que confiere al héroe tebano su condición de modelo del hombre y de la mujer occidentales o universales (cuestión de matices), es el modo en que esa leyenda da forma imaginaria al pasaje por la ley, a las consecuencias de la eventual transgresión y al deseo de alcanzar y rebasar sus límites. En las sagas de Micenas y de Tebas se escenifica la relación del poder político con el cumplimiento de las leyes y se justifica, por el trágico destino de los héroes, el orden patriarcal, falocrático, como condición de la vida social. El eje del drama ha de verse en las consecuencias diferenciadas de los actos humanos, la distinta relación que guardan con la ley los hombres y las mujeres, los padres y los hijos, los efectos del parricidio en Tebas, del matricidio en Micenas, del filicidio en las dos ciudades (envío de Edipo al Citerón por la voluntad conjunta de Layo y Yocasta, sacrificio de Ifigenia por Agamenón contra la voluntad de Clitemnestra, la madre). Los lugares están definidos en la ciudad como posiciones diferenciadas ante el falo, el significante que organiza a los sujetos distinguiendo entre los sexos y entre las generaciones, y todo ello es resguardado por la voluntad de los dioses. El amor, el permitido y el prohibido, es un efecto de la Ley y de la organización de la cultura que lo definen y lo enmarcan. ¿Y los cuerpos, los organismos? O se subordinan y es la banal

miseria de la vida cotidiana. O se insubordinan y es la tragedia.

Si el incesto es tan infrecuente (¡y quién sabe!) no es en razón de una falta de deseo hacia los mayores. Y mucho menos cuando se sabe del tan frecuente deseo, cuando no pasión, de los mayores por los menores que da lugar a la seducción y al abuso que absorbieron la atención del primer Freud y que lo interesaron durante toda su vida. Es por la norma, por la Ley, por las leyes, que hacen a la “normalidad”, como bien sabemos, y no porque la normalidad (estadística) haga a la norma (social).

De los conceptos freudianos, de la postulación de la castración y de los modos de atravesarla como elemento de diferenciación subjetiva y, en la enseñanza de Lacan, del falo como significante que produce todos los efectos de significado, de todo ello, el libro sobre el amor y el erotismo no dice una palabra. Y, sobre todo, no recurre ni por un instante a la palabra o al concepto de “castración” ni tiene en cuenta la forma diferenciada en que el hombre y la mujer atraviesan y “sepultan” el complejo de Edipo.

Parece difícil dar un paso en el tema del amor sin sumergirse en “las consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos”. No podríamos litigar con Paz por ignorar los planteamientos lacanianos acerca de la no existencia de la relación sexual como consecuencia de la lógica fálica y por qué es que, dada esa ausencia, es el amor lo que aporta una suplencia de esa relación. No podemos imputarle la ausencia de referencias a la distinción entre el goce fálico, ligado al significante, y el goce femenino, que es también goce fálico pero que aporta un elemento suplementario. No podemos poner en la columna de su “debe” el no haberse preguntado, como lo hicieron tantos otros, Freud entre ellos, “¿qué quiere una mujer?” para llegar, con Lacan, por vías lógicas y no imaginarias, a la conclusión tan irritante como irrefutable de que la mujer no existe. Él no tiene por qué saber lo que no sabe. Pero, ¿no cabría cuestionarlo acerca de la indistinción en-

tre los sexos que campea a todo lo largo de *La llama doble*? ¿Es que se puede abordar un tema como el del amor sin tener en cuenta que los hombres y las mujeres desde siempre –valgan los ejemplos tan traídos, trillados y retraídos sobre el “amor cortés”– se aproximan los unos a las otras de un modo que no es simétrico y que, muy probablemente, y hay que definir de qué modo, la palabra “amor” no significa lo mismo para quien se coloca del lado masculino o del lado femenino dentro de las fórmulas de la sexuación? ¿No cabría cuestionar al poeta por abordar los temas del amor y el erotismo sin tener en cuenta las diferencias entre los sexos?

Uno de los comentaristas más agudos y más inclinados al encomio de Paz, Blas Matamoro, al comentar *La llama doble* en un notable artículo (“El espejo que soy me deshabetita”) indica, a la pasada, otros puntos que horadan el texto paciano. Es capital la distinción que él hace, Matamoro y no Paz, entre el erotismo, vocado y abocado al *placer*, y el amor, cuya consecuencia es el *goce*, es decir, algo que está más cerca del dolor y del sufrimiento. Por supuesto, a este español de origen argentino no se le escapa –todo lo contrario, él destaca– que el amor es un correlato de la identidad subjetiva, de la producción de sujetos centrados alrededor de un yo imaginario y de una identidad (sexual) simbólica, y que esta explosión de identidades diferenciadas es un resultado de la prohibición primordial de la ley que proscribe y, dado el caso, prescribe el incesto. Por eso es que él puede afirmar, como si siguiera el decurso de Octavio Paz, pero refutándolo y marcando de manera implícita su hoyo central: “La prohibición instaure el deseo y la castración es la marca inicial de la historia.” Y, en otra parte de su texto, marcado por ese mismo rasgo de aportar lo no dicho en el texto que comenta y alaba: “El amor es la parte maldita de nuestra civilización del sujeto y de la identidad, suerte de enfermedad de la imaginación.”

En la página 27 de *La llama doble* (en la edición de Seix Barral, pp. 224-225 del tomo x de las *Obras Completas* edi-

tadas por el Círculo de Lectores en Madrid y por el FCE en México) se lee de un modo que resulta brusco e inopinado que hay una “superioridad de Freud” y que ella consiste en que él “supo unir su experiencia de médico con su imaginación poética... Freud nos mostró el camino de la comprensión del erotismo: las ciencias biológicas unidas a la intuición de los grandes poetas.” Es precisamente en este ambiguo homenaje donde Paz se extravía y se desentiende del aporte psicoanalítico al tema. Toda su elaboración se resiente porque su idea del amor está fundada en una metáfora débil, débil en tanto que metáfora, en un naturalismo elemental, en un olvido –¡vaya paradoja en tan fecundo poeta!– de los poderes del lenguaje.

Para el vate mexicano, en resumen, hay una base, una raíz, que es la sexualidad; de esa fuerza que propende a la reproducción se desprenden la llama roja del erotismo, “metáfora de la sexualidad animal” (p. 10, Seix, tomo x, p. 213, CL y FCE) y la llama azul y trémula del amor que es la elección, la dirección del deseo hacia una persona única como unidad de cuerpo y alma, gracias a lo cual “el amor es la metáfora final de la sexualidad” (p.106, Seix, tomo x, p. 276, CL y FCE). Esta idea, esta metáfora, de la llama doble del erotismo y del amor sostenidas por una base natural que sería la sexualidad como función del organismo es el hilo conductor que desde el título al epílogo gobierna el discurso octaviano. La referencia a Freud se encuentra en las primeras páginas, en el medio del libro y en la última página; es, de hecho, la presencia que capitanea esa última página. Y, sin embargo, lo esencial del aporte de Freud se le escapa. Cuando el psicoanálisis se ubica ante el fenómeno amoroso, su conclusión se opone y es contradictoria con este lugar común (hay que reconocerlo como tal) en donde se ubica Paz, con esta imagen poéticamente endeble y conceptualmente desatinada de la *llama doble*.

¿Qué nos demuestra el psicoanálisis, coincidente en esto con la intuición de los poetas y con el sentido de la tragedia? Precisamente lo contrario: el sujeto nace, y al nacer le

son atribuidas una identidad sexual y una ubicación genealógica que, para él, antes de acceder a la palabra, son absolutamente insignificantes. A estas marcas de identificación, sin embargo, deberá ajustarse de ahí en adelante, obrarán en él como dictados inescrutables que signan su destino; eso sucedió a aquel niño que nació en Tebas en un día aciago. Desde el nacimiento y antes de toda otra determinación está marcado por la invocación del Nombre-del-Padre. Para vivir, para sobrevivir, necesita del *amor*, del amor de la madre que, junto con sus cuidados, transmite ideales, tradiciones, normas, condiciones. Sobre la base del amor que el niño recibe y que se le solicita, él debe renunciar al goce, a los distintos goces del cuerpo (oral, anal, uretral, fálico, escópico, vocal, etc.) y, de ese modo, los diferentes órganos del cuerpo se van transformando en zonas erógenas. El *erotismo* es, pues, secundario al amor y consustancial con el lenguaje, con la cuna de palabras en donde el sujeto se forma y se adormece. Luego, después de no poco tiempo, con las canalizaciones y vectorizaciones que dependen de esos años infantiles gobernados por el amor y por el erotismo, aparecerá la posibilidad de la reproducción, la orientación de la *sexualidad* hacia el encuentro con otro cuerpo, la sustitución de los objetos amorosos primeros por otros que sean aceptables para la ley omnipresente de la prohibición del incesto y la concentración eventual, no necesaria, de la fijación amorosa sobre un objeto en particular. De modo que, debido a la existencia del Otro humano, de la división de la sexualidad en dos campos diferenciados, hombre y mujer, como efecto de una intervención del lenguaje que hace significativa a la realidad anatómica de la diferencia entre los sexos, el sujeto llega a tomar un lugar en el acto sexual que es la consecuencia de la modalidad de su pasaje y de su encauzamiento a través de los caminos del amor y del erotismo.

Para Paz, en el principio eran la sexualidad y la reproducción; el erotismo es para él una metáfora de la sexualidad animal que pertenece al reino de la biología y por eso



puede comenzar su artículo sobre Sade escribiendo: “Los actos eróticos son instintivos; al realizarlos el hombre se cumple como naturaleza”, a lo que agrega, líneas más abajo, que “Aún en sus expresiones más simples y cotidianas –la satisfacción del deseo brutal, inmediata y sin consecuencias– el erotismo no se deja reducir a la pura sexualidad animal.” Para Freud, en cambio, en el principio eran la Ley y la castración que fundan al deseo como prohibido y que lanzan por derivaciones metonímicas del amor, propiamente eróticas, que acaban abriendo el acceso a la sexualidad, a una sexualidad mochada y a la vez enriquecida hasta el infinito por el orden del lenguaje, única sexualidad que puede considerarse humana.

En síntesis: Paul Valéry y Octavio Paz nos han entregado sus “fragmentos de un discurso amoroso” y encontramos en ellos aproximaciones y distanciamientos con lo aprendido por nosotros en la experiencia del análisis. La ignorancia, el desconocimiento y, en algunos casos, las críticas que manifiestan son para nosotros ricos elementos fecundantes. Ellos saben lo que se nos escapa –¡y es tanto!– mientras que nosotros habitamos en ciertos islotes del saber que en ellos son puntos ciegos. Si reunimos nuestros saberes –poéticos y psicoanalíticos–, caemos en la cuenta del abismo insondable de nuestras respectivas ignorancias. Y si reunimos esa doble ignorancia llegamos a la conclusión de que el amor será por siempre uno de esos temas de los que no se puede hablar. Y, con Wittgenstein, llegaríamos a la conclusión de que es mejor callar. Pero entonces nos viene a la mente la objeción de Theodor W. Adorno al tan comentado punto 7.0 que clausura el *Tractatus*: Si no vamos a hablar de lo que no puede decirse, ¿de qué otra cosa valdría la pena hablar?

## 6. EROS-IÓN (DISOLUCIÓN, DESILUSIÓN Y DESOLACIÓN EN LA PINTURA DE LEONARDO CREMONINI)\*

*Le spontané est le fait d'une conquête.*  
PAUL VALÉRY, *Oeuvres*, La Pléiade, tomo 2, p. 1315)

Para mi exposición de esta mañana prefiero seguir el camino de una narración en primera persona del singular. Les pido disculpas por ello y cuento con la indulgencia que pudiesen dispensarme, pues esta elección es tan poco satisfactoria como cualquier otra.

Debo comenzar por una confesión. O dos. Una, nunca he visto directamente un cuadro de Leonardo Cremonini. Hasta hoy sólo he podido saber de su obra a través de reproducciones. Dos, hasta hace tres meses no había oído jamás hablar de la pintura de este autor. Imagínense entonces mi sorpresa cuando, desde Nueva York, me telefoneó un excelente amigo para invitarme a una discusión de la obra del artista con el pintor mismo y a preparar una conferencia sobre este tema. Por supuesto, con prudencia, comencé por contestar que antes de dar una respuesta debía tener un cierto conocimiento de los cuadros y ver si tendría algo que decir sobre ellos además de las banalidades que cabe esperar de un neófito. Quedé a la espera de alguna clase de respuesta cuando, esa misma semana y de una manera absolutamente inesperada, recibí de una amiga, que lo había sido también del difunto Louis Althusser, el regalo de un libro inimaginable: uno que hacía pública la

\* Conferencia pronunciada en la clausura de un congreso sobre *Lo real, lo simbólico y lo imaginario* en el Instituto Goethe de Roma, el 12 de mayo de 1999. Publicado en *Casa del Tiempo*, vol. II, época III, núm. 13, febrero de 2000. Ésta es una versión corregida y aumentada de ese artículo.

correspondencia intercambiada entre el filósofo francés, tan importante para mi propia formación intelectual, y una mujer llamada Franca Madonia, que fue su amante, entre los años 1961 y 1973.

El libro era, hablando literalmente, un volumen (más de 800 páginas grandes) y, como lector disciplinado que soy, me puse a leer el prólogo la noche misma del día en que lo había recibido. Fue enorme la sorpresa cuando leí que había sido el pintor Leonardo Cremonini quien había presentado a Althusser a esta mujer, Franca, la cuñada de su propia esposa, en 1961, en Italia. La coincidencia era impactante para mí, pero no por eso sabía algo ni del pintor ni de su obra. Sin embargo, el índice analítico muy meticuloso al final del libro abría un camino para iniciar una búsqueda al indicar que Althusser había escrito un texto intitulado *Leonardo Cremonini, pintor de lo abstracto*. Leyendo las cartas escritas por Althusser a Franca Madonia pude enterarme de la dedicación extremada y celosa que el filósofo había dedicado a este texto y también que el escrito acabado fue leído por él al pintor, que lo recibió con muestras de entusiasmo. Fue así como, con los agradecimientos de rigor y después de manifestarle mi doble sorpresa, la de recibir el libro y conocer su contenido, la de encontrar allí desde el comienzo el nombre de Cremonini, pedí a mi leal amiga, Fernanda Navarro, que me hiciese un nuevo favor, el de hacerme llegar el artículo mencionado. Inmediatamente ella me lo acordó y en seguida me encontré con un largo fax que me traía el codiciado texto.

Leí las reflexiones del malhadado filósofo y ellas me cautivaron aun antes de conocer nada sobre aquello de lo que trataban. Según la lectura de Althusser, Cremonini no era un pintor abstracto, de los que hay tantos, sino un pintor de *lo abstracto*, es decir, alguien que, al pintar los objetos, pintaba las relaciones abstractas que estos objetos guardaban entre sí y entre ellos y el mundo. Fue así como me sentí llevado a pensar en otro pintor, por cierto también boloñés, por si fuera poco, para mí, el más admirado de entre

todos los de nuestro siglo, de quien siempre había creído que pintaba a los objetos hasta privarlos de toda cualidad sensible. Hablo, claro es, del incomparable Giorgio Morandi, al que había descubierto gracias al mago que filmó *La dolce vita*, y que había sido el guía de sucesivos peregrinajes hechos con Frida Saal que nos habían llevado a Bolonia y a Parma, ciudades donde yace la mayoría de sus cuadros. La idea que yo me hacía, leyendo a Althusser, era la de encontrar en Cremonini al continuador de la sublime creación de Morandi (figs. 1 y 2). Me adelanto a las conclusiones a las que arribaré para indicar que, a medida que los días pasaron y que los libros empezaron a llegar ante mis ojos, tuve que renunciar a esta intuición..., para acabar por recuperarla y recaer en ella. Puede que valga la pena invitarlos a seguir mi itinerario.

A esta altura ya me sentía inclinado a aceptar la invitación al encuentro en Roma, pero aguardaba aún la llegada de algún libro ilustrado que pudiese ratificar con cierto grado de certidumbre lo que podría decirles esta mañana. Lo cierto es que no hubiera podido decirles una sola palabra sobre Cremonini sin la ayuda providencial de Tere Orvañanos, que logró conseguir, precisamente con un librero de Bolonia, una copia del magnífico libro publicado por Seuil en París: *Mineral, vegetal, animal*, con reproducciones de casi todas las pinturas que Cremonini realizó entre 1959 y 1961 junto a textos diversamente inspirados de Michel Butor y de Pierre Emmanuel. Tuve así la fortuna de iniciar mi recorrido cayendo sobre las primeras obras, en sentido cronológico, de nuestro pintor (figs. 3 a 8). No sé cuál hubiera sido el resultado de mi búsqueda si hubiese encontrado primero las reproducciones de los cuadros del periodo intermedio de los que se supone (incorrectamente) que son narrativos (figs. 9 a 14), o de los cuadros contemporáneos (figs. 15 a 20), a los que podríamos llamar líricos, metafísicos o, si me permiten el neologismo, el atrevimiento y la anticipación, morandianos.

Me precipité a examinar estas láminas para alcanzar una idea sustentable de eso que Althusser había pensado como relaciones abstractas entre objetos figurados. Pero en las fotos de los cuadros encontré algo absolutamente diferente que no tenía nada que ver con mi primera intuición de un pintor morandiano, nada que ver con alguien que “pinta las relaciones reales, necesariamente *abstractas* entre los ‘hombres’ y sus ‘cosas’ o, más bien, si se quiere dar a esta palabra su sentido más fuerte, entre las ‘cosas’ y sus ‘hombres’” (L. Althusser). La causa de esta inconsistencia entre lo que veía y lo que leía en este texto esclarecedor era que, al escribir en 1966, Althusser hablaba de los cuadros del segundo estilo de Cremonini, mientras que yo estaba tomando como definitivos los de su primer estilo, ese que yo podría, en síntesis, llamar “expresionista”.

En lo personal, me siento cautivado por el expresionismo allí donde puedo encontrarlo y reconocerlo. Me tienta compartir esta idea notable del rechazo del artista a participar en la misión que se le asigna de hacer “bellas artes”, de sumarse a la empresa común de producir objetos hermosos para el consumo acomodaticio de un público que se siente confirmado en su imaginario a través de los ideales de calma, orden y belleza, pero abdicando del lujo y de la voluptuosidad, es decir, del goce. Encuentro deplorable la común transacción en la que, cómplices al fin, artista y público truecan el goce por el placer. Más me atraen, vale decir, prefiero, a los taumaturgos de la fealdad que denuncian la producción masiva de falsos semblantes que tan sólo pretenden adormecer las buenas conciencias con la entrega de obras “bonitas”. Claro está, reconociendo que existen los bellos, los magníficos objetos, y que son ellos los que han de ser comentados y “desconstruidos” por los portadores de lo real que habita más allá del fantasma. Eso es lo que admiramos en Grünewald o en Goya, en Chardin o en Münch, en los pintores que muestran y demuestran los artificios de la práctica pictórica, Rembrandt o Velázquez, Vermeer o Rothko, los que arrojan al abismo de la re-

flexión su propio oficio, los que, pintando, llevan adelante la crítica de la pintura misma.

Y tal cosa encontraba en los cuadros del primer Cremonini. Me topaba con la imagen del obrero del matadero, ese hombre que carga la carne de la res partida en dos, pero de modo tal que es su propia carne sangrante la que forma la segunda mitad de la res despedazada mostrando la desgarrada continuidad de las carnes (fig. 4). Y luego, en otros cuadros, veía a esta misma carne corroída hasta el hueso (fig. 3) y los huesos transformados en tallos vegetales (fig. 5), pasando del rojo sanguíneo al blanco óseo y de allí al verde indeciso, un verde que se degrada en el agua o que se destiñe en la masa informe de las hojas muertas (fig. 6). Tras este ejercicio de descomposición, podía ver al vegetal haciéndose liquen, tierra, piedra o polvo. Y, finalmente, que la piedra misma se pulverizaba en la arena, era quemada por el sol, se sumergía en las aguas y desaparecía por la acción del fuego volcánico en una insensata incandescencia (fig. 8). Transitoriedad de lo orgánico, sí, y también transitoriedad de lo inorgánico. Hojeando este primer libro encontraba ya el posible título para mi eventual conferencia: *eros-ión*, título que vino a mí antes de saber que “erosión” era posiblemente el título más recurrido por Cremonini mismo para sus cuadros (fig. 7).

Fue entonces, y solamente después del primer contacto con esta pintura sugerente y sugestiva, cuando me sentí suficientemente animado como para confirmar a mi querido amigo Ed Robins de Nueva York que aceptaba y que podía agradecerle por el honor de hablarles y por tener la ocasión de conocer la obra impar, *odd*, de Leonardo Cremonini.

Se me ocurrió que ese título *Mineral, vegetal, animal* era un error. Lo que yo veía era la desintegración, la reducción de lo humano a lo animal, la metamorfosis del cuerpo en carne, y luego de lo animal en vegetal, de lo vegetal en mineral y de lo mineral en nada. Hubiera preferido el título *Humano, animal, vegetal, mineral*. Encontraba aquí la ilustración más precisa de lo que Freud bautizó para siempre

con el nombre de *pulsión de muerte*, esta fuerza incesante e ineluctable que actúa siempre en silencio, orientada sin cesar hacia la disolución de los lazos orgánicos, magnetizada por lo inorgánico, enfrentándose en una lucha despiadada con Eros, la otra tendencia, la que se orienta a la formación de unidades cada vez mayores, la fuerza conservadora, erótica y amorosa, que anima al ser viviente. Este primer Cremonini era para mí alguien que me empujaba hacia lo real, hacia el atravesamiento de los espejismos espejeantes de los espejos, de los semblantes contruidos por el discurso omnipresente de la “cultura”, urgida siempre por la exigencia inconsciente de esconder sus propios procesos de disfraz y ocultación. La fuerza de esta pintura residía precisamente en su negatividad hegeliana, en su carácter de antítesis desfachatada contra el mundo de las “certidumbres espejísticas”, si es que se me permite recurrir a un barbarismo. En una palabra, Cremonini concebido como el pintor de la disolución, de la eros-ión, es decir, de la pulsión de muerte.

El mundo nos es presentado ante la mirada como si hubiese un proceso de construcción, de progreso, a partir de estadios de insuficiente organización hacia el orden, el control, la armonía. “Crecer” es integrarse a ese “orden”. Se pretende que la constitución del sujeto implica la transformación de la carne en cuerpo, pero, en general, se desconoce el revés de este proceso, es decir, eso que lleva en sentido contrario, del cuerpo a la carne. La cultura es un inmenso esfuerzo para implantar fronteras, para limitar, para enmarcar las tendencias hacia la desorganización, para que las fronteras de la (de su) ley no se vean rebasadas. El arte debe servir a tales fines superiores. No es cierto que el arte sea, en sí, subversivo. Lo que es subversivo es lo inesperado en el arte, los fenómenos capaces de cambiar la idea del mundo en el que estamos condenados a vivir. Si quisiésemos regresar a Althusser, diríamos simplemente, muy simplemente quizás, que el arte es uno de los principales aparatos ideológicos del Estado, es decir, que su función es la de disfrazar

las relaciones reales entre los hombres y las relaciones entre los hombres y la naturaleza. Considerando todo lo dicho, habremos de reconocer que Platón no andaba tan extraviado: la República debería prescindir de los poetas y de los pintores, de la gente dedicada a componer semblantes.

De tal modo, la pintura de Cremonini se presentaba desde el principio como un intento de mostrar el revés de la trama de esa función deformante (conformante y conformista) de las bellas artes. La acabada perfección de los cuadros conseguía tan sólo subrayar con más rigor la verdad ocultada por el resto de la pintura contemporánea, o, para decirlo con ayuda de las referencias escogidas por el propio Cremonini, la recóndita verdad que puede vislumbrarse entre las actitudes pictóricas estilísticas de un Mondrian (apolíneo) y gestuales de un Pollock (dionisiaco). Nada se veía como gratuito en estos cuadros. Cremonini tenía algo nuevo que decir. Pintaba la marchitez del mundo, y –puedo decirlo– no ha dejado nunca de hacer tal cosa, aunque por otros medios.

Fue después de este primer deslumbramiento que Tere Orvañanos recibió de la galería Claude Bernard un envío de varios catálogos de exposiciones de los cuadros de Leonardo Cremonini. Libros hermosos, editados con lujo, con los anhelados textos firmados por Eco, Calvino, Jouffroy y varios autores más. Ahora podía verme confrontado con lo que constituye el aspecto más conocido de la obra de nuestro pintor, una cierta figuración de la vida con la que aún ahora no ha terminado. En ellos se sucedían escenas y escenificaciones insólitas (figs. 9 a 14). La técnica seguía siendo impecable, pero ahora era radicalmente distinta de la del primer periodo, el color era vívido y generalmente claro, lo representado eran escenarios de aspecto teatral cargados de ambigüedad, abiertos a variadas interpretaciones que se anulaban entre sí. Los temas se repetían, los objetos, los mismos, regresaban una y otra vez mostrando a cada paso nuevos aspectos en su composición. Ventanas, bastidores, niños, espejos, cuadros pintados o telas que



esperan al pincel, la playa resplandeciente pero siempre cortada por tubos, barrotes, alambres que muchas veces cuadriculaban el paisaje, estructuras precarias y provisionarias previstas para un uso estacional, personajes humanos siempre inacabados, esquemáticos, con rostros desalmados, deshabitados, actuando aparentemente sin preocuparse de los demás y de sus miradas, interiores atiborrados de cristales, de escuadras, de reglas, de sombras sin cuerpo y de cuerpos sin sombras, de balcones, de un mar sin olas, de un sol invasivo en un cielo sin nubes ni piedad. Pinturas todas de una canícula helada (figs. 12 a 14). No faltó el crítico de arte que viese *"these paintings like scenes in a horror movie, using expectation as a constructive ingredient for a dramatic confrontation with the unknown"* (Ronnie Cohen, *Artforum Reviews*). O, para decirlo con palabras tomadas a Verlaine : *"tout ce morne et sinistre décor me remplit d'une horreur triviale et profonde. Surtout les soirs d'été: la rougeur du couchant se fond dans le gris bleu des brumes..."*, en las que se siente *"... le bruit d'assasins postés se concertant."* Cuadros de quietud amenazante. Recuadros.

Se ha dicho de Cremonini que es el más narrativo de los pintores italianos actuales. No lo creo. Se ha dicho que pintaba epifanías joyceanas. No lo creo. Se ha dicho que pinta sus recuerdos infantiles. No lo creo. Se ha dicho que cuanto pinta son sus recuerdos y sus fantasmas. Creo que todo pintor usa esas materias primas, pero no creo que sea allí donde acecha lo esencial de esta pintura. Con el propio Cremonini, creo también que su obra tiene el valor de impugnar una realidad social que pone barreras al deseo, pero tampoco en la denuncia descubro lo decisivo y característico de estas creaciones.

¿Y lo que sí creo? ¿Cómo refrenar la presunción de tener la presunción de encontrar una clave que escapa a todos los demás? Problema clásico de la interpretación psicoanalítica: el de evitar la proyección de lo ya sabido, de los fantasmas propios del sujeto de la enunciación, de las teo-

rías cuya capacidad de convicción depende de la transferencia que se acuerda al autor de la teoría, de la imposición de la propia convicción como forma de sugestión que atraviesa y extravía al sujeto sobre el cual recae la interpretación. ¿Cómo librarse de las justificadas invectivas que recaen sobre todo ensayo de practicar un psicoanálisis “aplicado”? Todos estos fantasmas pesan sobre la interlocución cuando el psicoanalista, preocupado por quienes lo escuchan, enuncia sus hipótesis sobre objetos distintos de los de su propia práctica, de los accesibles a su propio método. ¿Tiene él acaso derecho a extender sus pinzas teóricas sobre otros dominios que los abrazados por la transferencia dentro del dispositivo freudiano? Por cierto que no podría tratarse de psicoanalizar al pintor, ni a su vida, ni al cuadro o a la escena que en él se ve.

Propongo dos ejemplos de este modo de estudiar la obra antes de continuar con este estudio. El primero, ya clásico, es el de la lectura lacaniana de *La carta robada*, la narración de Poe. Análisis riguroso del texto sin la menor alusión a la vida o a la persona del autor. El segundo es el que acabo de presentar en una página anterior: el uso del concepto freudiano de pulsión de muerte para comprender, no el todo, pero al menos algunos de los aspectos destacables en muchos artistas y ahora, concretamente, en la revisión del primer periodo de la obra de Cremonini. No es cuestión de imponer al objeto pictórico los fantasmas o los pre-conceptos del teórico, sino de explorar las posibilidades de la importación de ciertos conceptos, tales como los psicoanalíticos, surgidos de una experiencia diferente de la del arte.

Regreso a mi propia experiencia con las reproducciones de los cuadros que estoy comentando. En este punto debo confesar que padecí al comienzo una decepción cuando pasé a ver, después de los cuadros que bauticé como “expresionistas”, los que pintaba en esto que considero su segundo periodo. Me parecía percibir, a primera vista, un debilitamiento de las tensiones suscitadas por la violencia en

el desnudamiento de las fuerzas opuestas a Eros reveladas por el primer conjunto de cuadros. Parecía que la potencia revulsiva se había extraviado y que había sido sustituida por una tendencia complaciente hacia la vida de la burguesía indolente y haragana. Las historias de las vacaciones veraniegas (fig. 12), de la mirada de niños que estorban o que cuestionan la vida de los adultos, de los juegos con el balón en el agua, de los cuerpos expuestos al sol en la playa, todas esas ilustraciones me creaban un vago malestar y hasta llegaban a irritarme. Creía en ese momento –y no era yo el único en creerlo– que se trataba de una narrativa y me preguntaba dónde habría quedado el pintor de la eros-ión que me había sorprendido una semana antes. ¿Alain Resnais transformado en Claude Lelouch? No; para nada. Pronto pude apreciar que el rebajamiento de miras no yacía en la pintura sino en mis ojos, que la denuncia y la vehemencia estaban siempre ahí pero que mi mirada era la que debía aguzar su vigilancia para sortear las apariencias que me extraviaban. La descomposición era pintada como antes, sólo que ahora no se trataba de una relación entre las distintas esferas de la naturaleza sino, muy simplemente, entre los humanos. La subjetividad era el objeto de la impugnación y era irremisiblemente vulnerada. Siempre la eros-ión, la ausencia del amor, la decepción. Resnais, siempre Resnais, o, en todo caso, Resnais con Rohmer y con Rivette. Fábulas en las que la anécdota ya no importa. Miraba con cuidado, ávidamente, analíticamente: marcos, puertas, ventanas, espejos, bastidores, sombras, reflejos, estructuras rígidas para contener al erotismo y a Eros, el dios negro.

De repente, como un relámpago: Lacan, Lacan en el final de su vida proclamando sin que se le entendiese, como si se tratase tan sólo de un mal chiste, que la falla humana por excelencia, la esencia del malestar, residía en la ausencia estructural, no anecdótica, de la relación sexual, en algo que no guarda proporción entre el hombre y la mujer, entre sus deseos respectivos. Lacan, Lacan diciendo que

amor, erotismo y sexualidad no tenían otra función que la de suplir la ausencia de relación sexual.

Y llegaba así el momento de arrojar una nueva mirada sobre los cuadros, sobre la acumulación de barrotes inflexibles que pasaban por encima de los cuerpos sometidos a sus rectas implacables, sobre enmarcamientos que asedian y limitan todo encuentro posible como no sea bajo la mirada de un niño, en el marco de un espejo o en una mano que no alcanza el contacto con la mano que viene de otro cuerpo. Jamás el entrecruzamiento de las miradas, jamás una palabra escuchada. Por excepción, un “*ti amo*” dirigido a un receptor ambiguo (¿Robert, Roberta?), tirado sobre un montón de desperdicios y con pedazos de madera, trozos de bastidores abandonados en una disposición que figura el acto sexual. *No hay relación sexual*. ¿Estaría ahí uno de los secretos de la pintura de Cremonini?

Desilusión. Sublimación. El arte, como el amor, para suplir tal ausencia. Adán y su infortunado encuentro con Eva. Los cuadros que pintan a la pareja originaria: Cranach, Masaccio y *tutti quanti*. La mujer y el hombre más la serpiente y el fruto prohibido. ¿Y después? Toda la iconografía occidental caía sobre mi cabeza: Lucrecia, Judith y Salomé, Lot, Noé y Marco Antonio, Europa, Ganimedes y María Magdalena, José con la mujer de Putifar, los santos mártires, la concepción inmaculada y sus anunciaciones, Venus con Psiqué, Narciso, la Gioconda de Leonardo y también la de Duchamp (L.H.O.O.Q.), las naturalezas muertas y la mantarraya de Chardin, las parejas desaparecidas, el almuerzo sobre la hierba, los Arnolfini de Van Eyck, el beso de Klimt para mostrar la suplementación amorosa, los zapatos de Van Gogh, el grito de Munch, el expresionismo alemán completo: Nolde, Beckmann, Dix, las señoritas de Aviñón, el mingitorio de Duchamp y su insopportable *Étant donnés*. Con esta clave la pintura entera se ponía a hablar repitiendo su estribillo lacaniano acerca de la relación sexual (*il n'y a pas*). Con una única excepción que confirmaba la regla: la Madonna con el Niño, única imagen verdadera de una relación sin fallas.

Muy general, me decía. Quien mucho abarca poco aprieta. Muy fácil, muy esquemático, muy teórico. La pintura tiene un objeto que, como siempre que se trata de psicoanálisis, es un objeto perdido. Demasiado sencillo: detrás de aquello que se ve hay lo que no puede verse: una ausencia, la ausencia de relación sexual. Sí, sí, bien sé, entiendo, sí, que las cosas no pueden decirse con tanta facilidad pero, aun así...

Había que volver a los cuadros y seguir el discurso de Cremonini sobre el arte de la pintura, su autorreflexión, la evidente *puesta en abismo* en todos los cuadros de su segundo estilo, todas estas telas y acuarelas que pueden ser vistas como variantes complejas y rebuscadas del cuadro capital de la historia de la pintura, *Las Meninas*. Dado que, *étant donné*, que no hay relación sexual, se puede jugar en la escena del mundo que es la escena lenguajera en la que nos re-presentamos esta ausencia pretendiendo ocultarla. ¿Es ése uno de los temas del cuadro de Velázquez y, por esa vía, de la producción pictórica de Cremonini? ¿Es ése el objeto de la mirada del niño que ve y que no comprende, y que sabe que no comprende mientras que los adultos pretenden comprender allí donde las palabras fracasan para hacer posible cualquier comprensión? (p. ej., fig. 11). ¿Es que tal ausencia es el objeto mismo que, por hábito y por esencia, toda pintura intenta ocultar, tal como en cualquier otro caso, mediante la pantalla del fantasma? ¿Es que la función del arte en general y de la pintura en particular es la de alimentar con imágenes-pantalla la inexistencia de la relación sexual? (fig. 10). ¿Ocultar una ausencia cubriendo con pigmentos una tabla lisa, una pared o una tela blanca? ¡Qué empresa tan loca y, a la vez, qué éxito de tal empresa en la historia de nuestra civilización! ¿Será que la misión pictórica de Cremonini es la de develar y de atravesar los fantasmas que ocultan lo real? No estoy seguro de eso, y es por ello que planteo estas interrogaciones.

En este segundo Cremonini se ha recalcado la presencia habitual de un elemento extraño en el conjunto de las co-

sas representadas por los pintores: el bastidor (p. ej., figs. 11 y 14). Se han visto muchos cuadros en el cuadro, telas en blanco, lienzos a medio pintar, marcos, paletas, pinceles, etc., pero muy pocas veces se ha pintado a los soportes de la tela, a los bastidores. El bastidor (*chassis*) es el cuadro en su absoluta desnudez. Entre las pocas veces en que se lo distingue figura un admirable trampantojo de Gijbrechts (*Lado del revés de una pintura*, 1670, actualmente en Copenhague), en ciertas telas quemadas por Miró o en algunas desgarradas por Fontana. Para Cremonini el bastidor tiene una función especial, la de permitir la aparición de lo real que normalmente queda forcluido por la tela. Uno podría arriegarse a decir que la tela actúa en el cuadro como una lagaña (*chassie*), esa sustancia pegajosa y purulenta que es un producto de la conjuntivitis, de la idea de la conjunción (sexual), de la inflamación de los ojos y de los párpados que bloquea la mirada. El bastidor es el cuadro despojada de la tela, es decir, se presenta como una ventana que abre sobre lo real, que hace aparecer el ser en sí, quitando las lagañas, los remiendos, los disfraces imaginarios. Pero la maldición persiste: cuando Cremonini representa un bastidor sobre la tela... eso no es una pipa. Le hace falta pintar algo detrás del bastidor, poner colores allí, incluso si el bastidor está apoyado sobre un espejo y redoblado sobre su cristal. Y, si se quita la tela, se encuentra ahora al bastidor, no el pintado sino el de madera, que, por este artificio, es ya chambrana, marco de una ventana. No se puede, con la pintura, ir más allá de la pintura. La multiplicación de los elementos parergonales (cf. Derrida: *La vérité en peinture*) en la pintura de Cremonini acaba siendo la confesión de un fracaso, de un fracaso fecundo: lo real no puede ser pintado, sólo pueden pintarse semblantes. La única cosa posible es decir: esto es tan sólo un semblante: *Ceci n'est pas une pipe* (cf. Magritte y Foucault). Haría falta otro discurso, un discurso que no fuese semblante. Pero no lo hay. No hay metalenguaje. Tampoco la pintura puede escapar a la ley, que es la ley del lenguaje.

Cada pintura de Cremonini en esta época es un laberinto, pero, ¡ay!, sin ninguna Ariadna. Cuadros acerca de cuadros, otra vez, recuadros.

El otro objeto sobre el cual quisiera detenerme es la ventana, tan socorrida en la tradición pictórica de Occidente. En la división entre el adentro y el afuera la ventana (*fenêtre*) hace aparecer, hace nacer (*fait naître*). Antes de ella no hay ser. Es lo primero, representa al padre, al número tres, a la superficie que, separando, crea al uno y al dos, es la que notifica al niño su separación con respecto a la madre que queda o exterior o apresada en un interior inaccesible. La ventana sanciona el ostracismo del ser. Ordena que se viva como otro, condena al exilio. Sin remisión. Afuera. Las ventanas de Cremonini pueden desplegarse sobre el mar y en tal caso están por lo común abiertas, pero cuando hay personajes que se entrometen, ellas funcionan como pálidos espejos o aparecen reflejadas sobre “verdaderos” (siempre pintados, por supuesto) espejos. También el espejo es una ventana y, desde Lacan, sabemos también cuán necesarios son para el nacimiento del ser. También el espejo *fait naître*. *Hace nacer*, sí, pero también hace fene- cer, mata, empuja a no ser. El espejo hace ver al ser la imposibilidad a la que se encuentra confrontado por no poder reintegrar su propia imagen objetivada delante de él. La ventana, cuando resulta redoblada por el espejo, tal como se la ve en muchos de estos cuadros, ocluye el acceso al goce del sujeto, lo destierra, lo abandona, lo desbanda, lo separa de sí mismo y del otro. La ventana aparece en el espejo y luego, los dos juntos, aparecen en el cuadro: imposible mirar a través de ella, imposible reflejarse en él. Afuera. Es imposible regresar. Exiliados, ciegos, prisioneros, por esta sucesión de barrotes, de alambradas, de superficies de ventanas impenetrables. No podría decirse que estos cuadros nos anticipen alguna suerte afortunada. La claustrofobia, llevada al colmo en las imágenes cremoninianas de ómnibus y trenes, subraya este efecto de prisión y de “libertades al cuadrado”, según el título más irónico



1



2. Pinturas de Giorgio Morandi



*Primera época: Disolución*



3. L. Cremonini, *Los perros y los huesos* (1957)



4. L. Cremonini, *El hombre y la bestia* (1957-1958)



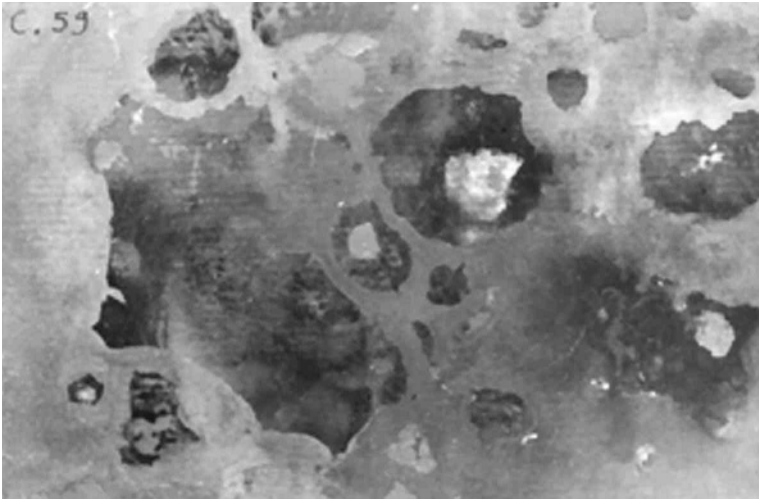
5. L. Cremonini, *Cuerpos vegetales* (1959)



6. L. Cremonini, *El aire en las hojas* (1960)



7. L. Cremonini, *Erosiones sobre la costa* (1962)



8. L. Cremonini, *Piedras ígneas* (1959)

*Segunda época: Desilusión*



9. L. Cremonini, *Tren de noche* (1963)

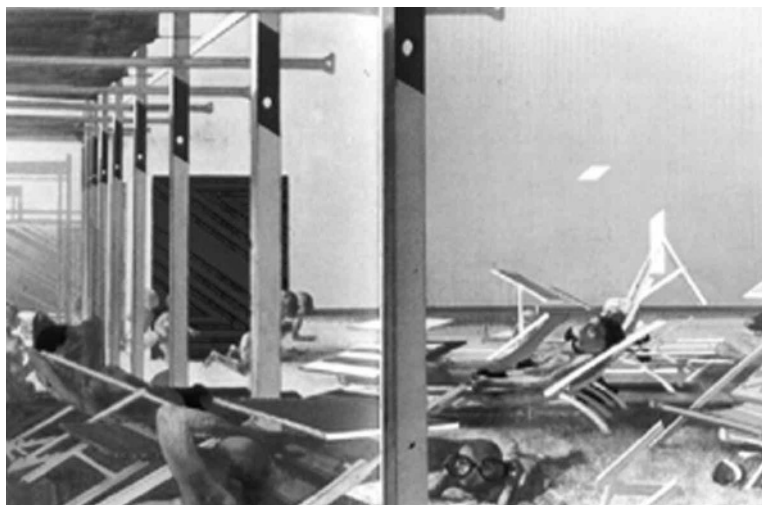


10. L. Cremonini, *El deseo del otro* (1965)

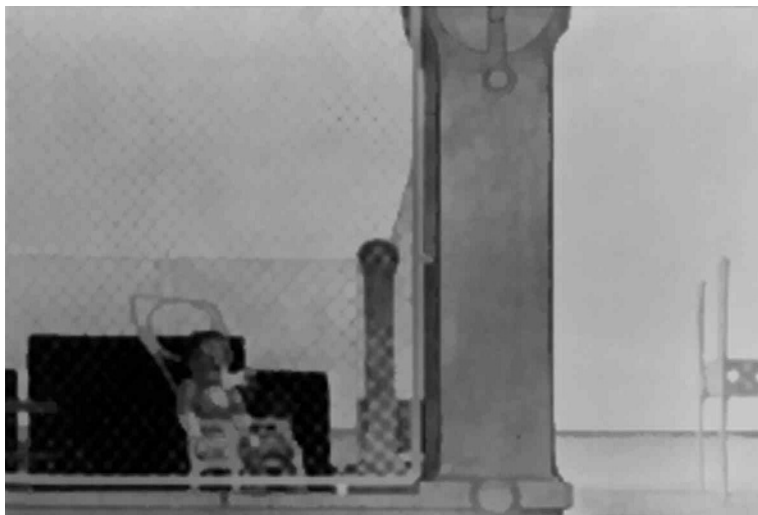




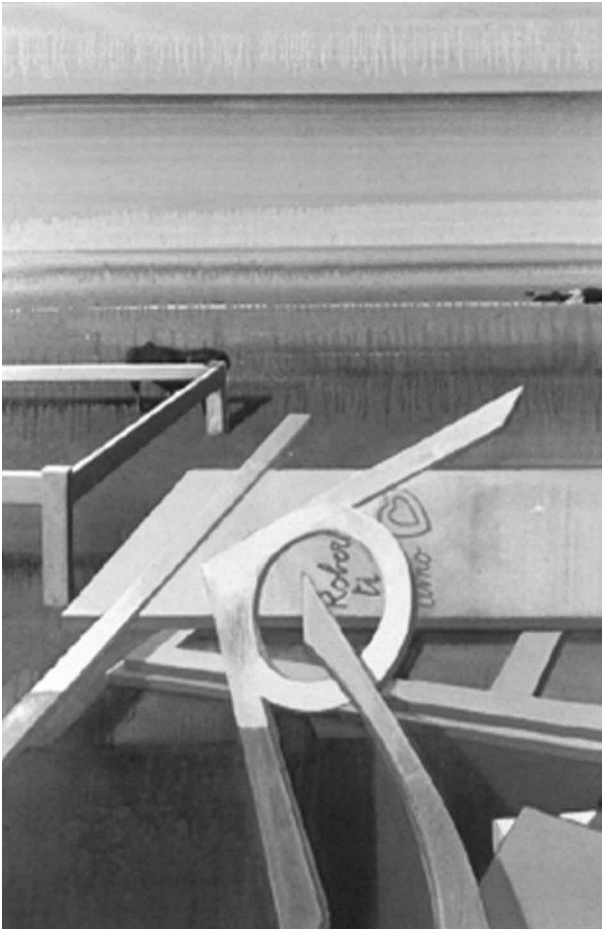
11. L. Cremonini, *El cuadro y los viajeros* (1970-71)



12. L. Cremonini, *Las pantallas del sol* (1967-1968)

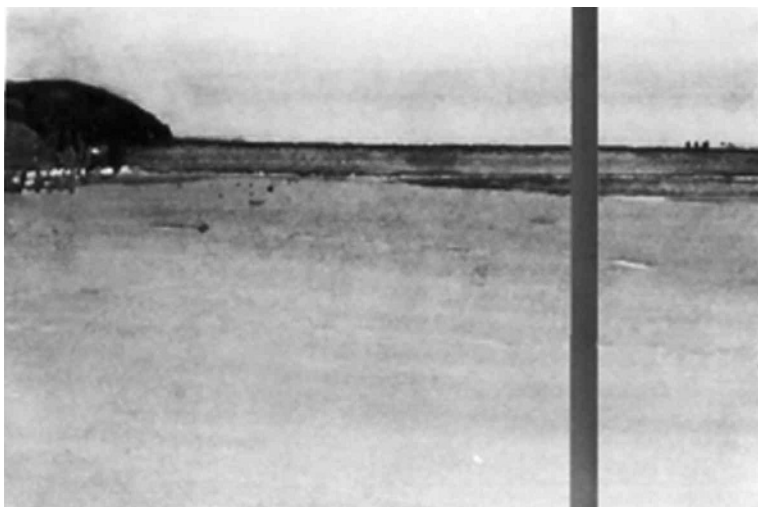


13. L. Cremonini, *Las libertades al cuadrado* (1976)

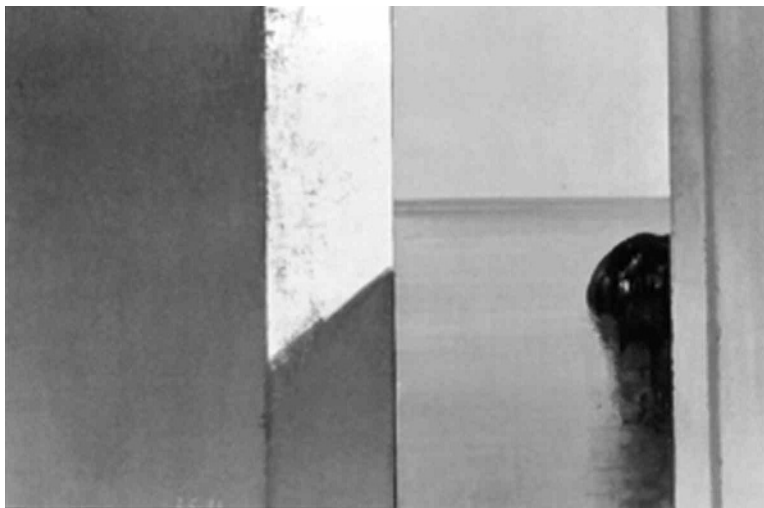


14. L. Cremonini, *Roberta, ti amo* (1995)

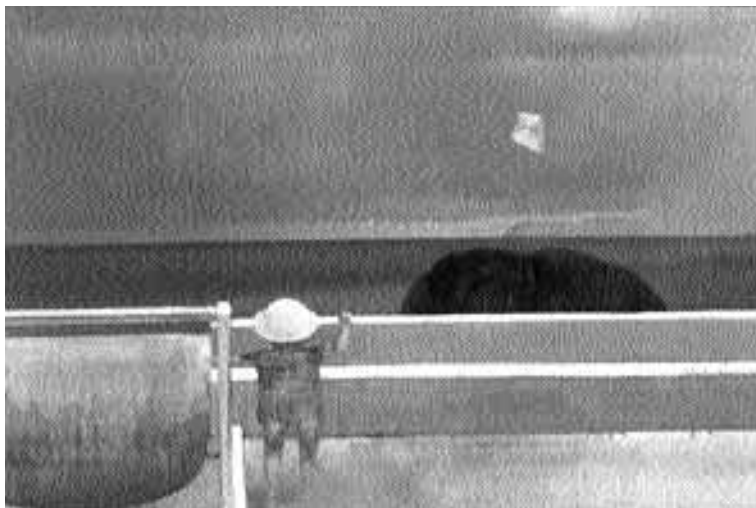
*Tercera época: Desolación*



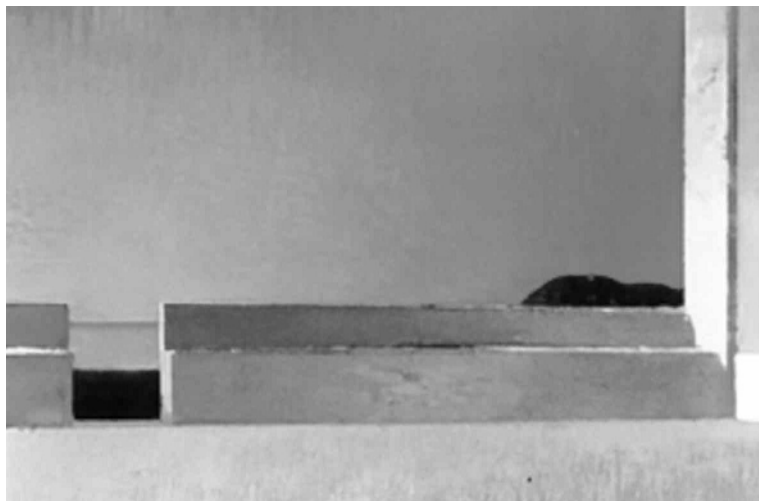
15. L. Cremonini, *La playa vacía* (1981)



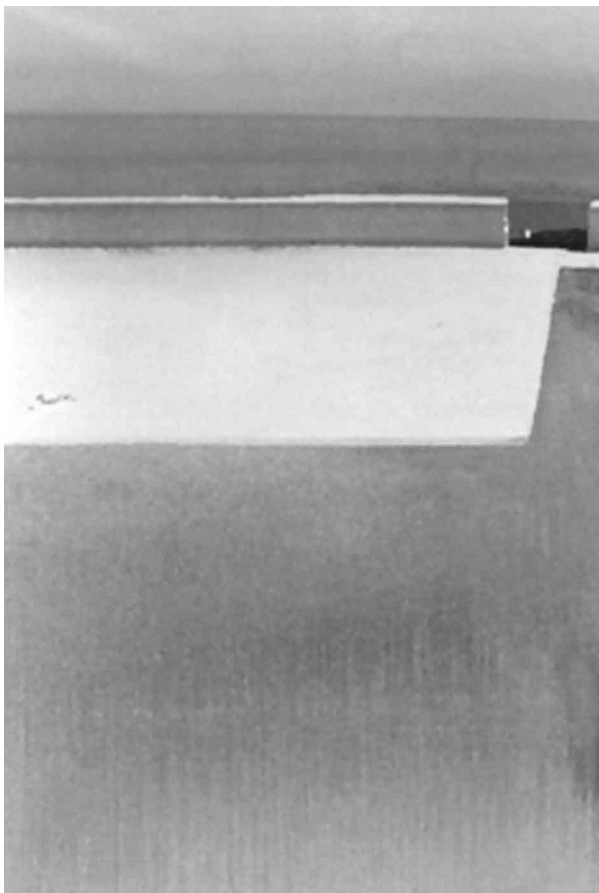
16. L. Cremonini, *La pared y la sombra* (1985)



17. L. Cremonini, *La tempestad imprevista* (1993)



18. L. Cremonini, *Despertar* (1994-1996)



19. L. Cremonini, *Vacío a mediodía* (1990)



20. L. Cremonini, *Peatones a la playa* (1996)

jamás propuesto por Cremonini (fig. 13). Prisión: para el niño, para el hombre, para el espectador, para el artista.

Hay que salir de ella, encontrar algún tragaluz para atravesar sus muros y buscar el horizonte, vivir según este deseo de emancipación, "*sans amour s'en aller sous la mer*" (Th. Gautier). Es así como uno puede ver que de a poco, insensiblemente, se va fraguando un pasaje en la obra de Cremonini que nos lleva de los cuadros angustiados de su segunda manera hacia un nuevo mundo donde la voluptuosidad encuentra el orden, donde el lujo no riñe con la calma y donde la belleza reina soberana. Por cierto, no se trata de una deserción de las antiguas batallas, no es el pasaje a una beata condición de felicidad o de indiferencia. Tampoco es la clase de calma que sigue a la tormenta. La agitación persiste, la guerra no ha concluido, ella continúa por otros medios que no son ahora los de la política sino los de la poesía (figs. 15 a 20).

En este nuevo periodo de su pintura, Cremonini deshabita los cuadros. El precedente bullicio de los niños que juegan tratando de exprimir los recursos del "verde paraíso colmado de placeres furtivos" (Baudelaire) (por ejemplo, *Los juegos furtivos*, 1985-1987) será remplazado por una atención creciente al paisaje, una atención que simplifica desprendiendo los detalles y los accidentes, pero haciendo permanecer ciertos elementos de enmarcamiento que proceden de la apropiación humana de la naturaleza (figs. 17 a 20). Un fragmento de pared (no necesariamente amarilla como aquella de Delft que maravilló a Proust), una chambrana, un parapeto (figs. 19 y 20), un alambre para tender ropa en medio de un jardín, todos y tantos signos para subrayar que la naturaleza depende del significante. Pero la intención es clara: se trata de despejar y vaciar al mundo y a sus molestos relatos.

En una tela pintada hacia 1990 se puede ver al artista afanándose para acomodar un conjunto de grandes bastidores sobre una vasta terraza mientras el niño con sus balones mira el paisaje marítimo. Dada la extrema predomi-



nancia del eje horizontal en el rectángulo del cuadro no puedo más que pedirles que imaginen la escena, pero quiero subrayar de este cuadro el título, que encuentro programático: *Los vacíos a captar*. Cremonini se impone una nueva tarea y la realiza a su modo, con más recuadros.

De ahora en más el pintor de la eros-ión se va a transformar lentamente en el pintor del vaciamiento, otra forma de la eros-ión. La pintura irá despojándose de todo elemento accesorio. Por cierto, la figuración permanece, pero es ahora equiparable a la de los objetos en los cuadros de Morandi: *Los vacíos del verano*, *Cerrado el domingo*, *Lungomare*, *El vacío a mediodía* (fig. 19), son los precursores de una actitud serena, poética, de una mirada que no pierde nada de su historicidad y de su conocimiento sobre las condiciones de la producción de la obra de arte, pero buscando ahora su verdad en los elementos más simples: la luz (“*mais rendre la lumière suppose d’ombre une morne moitié... et quelle paix semble se concevoir quand sur l’abîme un soleil se repose!*”), el cielo, la duna, el mar, enmarcados casi siempre por cosas construidas. La evolución era, en principio, previsible: “Sucede que *el poeta* nace tarde en un *pintor*, que hasta entonces era tan sólo un gran artista.” Otra vez, claro, Valéry.

La mirada se carga de armonía, se ofrece secamente, sin efusiones, a la lírica. Queda excluida toda complacencia. La serenidad es exigente y austera, combate contra la pereza.

Nos hemos arriesgado a decir que *Las Meninas* era el cuadro más importante de nuestra civilización. No es para apoyar su inscripción en el libro Guinness de los récords. Lo que ese cuadro nos dice con su discurso irrefutable pertenece de todos modos a la retórica. Muestra, demuestra, vence, convence. Es imposible escapar a su atracción fatal. Hay, quizás, cuadros más bellos, más atrevidos en la presentación de temas prohibidos, los hay más “técnicos” en el uso del color o de las texturas. Pero lo que Velázquez ha pintado es, en cierto modo, el agotamiento, la abolición

total del sentido, la demostración del sinsentido pintando, poniendo en escena, las falacias de la representación. *Las Meninas* equivale a lo que *Don Quijote*, *Tristram Shandy* o *Jacques el fatalista* han hecho en el campo de la novela: mostrar por adelantado los artificios de todo lo que vendrá después.

Dije que el segundo periodo de la pintura de Cremonini correspondía a un inmenso comentario de *Las Meninas*, disimulado como una descripción de las vacaciones veraniegas de la burguesía ociosa. ¿Y después? Después de la denuncia no quedaría ya nada para decir en el plano del sentido. Algunos pintores que se cuentan entre los mejores han optado por pintar el absurdo, la bastardización del arte, la desaparición definitiva de la imagen en el cuadro, la agitación de las masas, la desesperación. No son estos los caminos elegidos por Cremonini. Él ha preferido *captar los vacíos* pintándolos. El vacío que él aspira a pintar es el vacío de los contenidos representacionales que nos rodean y nos sofocan. En este sentido, su pintura muestra una trayectoria unívoca, una vocación constante, la de la desconstrucción del sentido, de los semblantes, de los artificios del consumo de narrativas anestésicas. Vocación, digo, vocación de despertar del sueño de la razón que engendra los monstruos de nuestro tiempo.

El último estilo de Cremonini exhibe un mundo en donde los humanos han desertado: *El verano a medianoche* (1998) muestra taburetes apilados y sillas vacías sobre la playa, *Peatones a la playa* (fig. 20, 1996) deja ver tan sólo las rayas blancas de cebrado en la calle costanera para que los peatones crucen y lleguen a la playa, pero de estos peatones no hay ninguno, etc. No faltan del todo los cuadros que se llaman narrativos, pero el predominio corresponde ahora a las superficies de color casi homogéneo sin más representación que la del mar sin olas y enmarcado por un objeto geométrico e industrial (*La playa vacía* [fig. 15, 1981], *Fin de temporada* [1997], *La lluvia sobre el mar* [1992], *Los brillos del silencio* [1997], *Despertar* [fig. 18,

1996], *Ventana abierta* [1993], *Sol de tormenta* [1996], *El muelle de las islas* [1998], y muchos más). Tratemos de definir estos cuadros, pero, ¿con qué palabras? Digamos: lucidez, melancolía, sabiduría, vaciamiento, páramos, interiorización de la mirada, placidez, austeridad, franqueamiento de los límites, serenidad, desprendimiento y despojo, presencia de un deseo que no transige y que va más allá de los objetos, atravesamiento pictórico del fantasma, goce calmo de la vida y del tiempo, puesta en paréntesis de la historia, anémonas de Monet, naturalezas muertas de Morandi (figs. 1 y 2).

Ha llegado el momento de resumir nuestra lectura de la obra de Cremonini, de esta lectura que pretende resumir el itinerario del pintor: *disolución* (primer periodo, la pulsión de muerte de lo organizado a lo inorgánico, del cuerpo a la carne, expresionismo), *desilusión* (segundo periodo, la ausencia de la relación sexual y los medios para suplirla, falsa apariencia de desarrollo narrativo, puesta en abismo del arte pictórico), *desolación* (tercer periodo, vaciamiento de lo imaginario y de lo narrativo, abstracción morandiana de los objetos y de los paisajes, lirismo, franqueamiento [*Aufhebung*] del objeto fantasmático).

El recorrido podría acabar con palabras tomadas a T. S. Eliot:

*Descend lower, descend only  
 Into the world of perpetual solitude,  
 World not world, but that which is not world,  
 Internal darkness, deprivation  
 And destitution of all property,  
 Dessication of the world of sense,  
 Evacuation of the world of fancy,  
 Inoperancy of the world of spirit;  
 This is the one way, and the other  
 Is the same, not in movement  
 But abstention from movement;*

*while the world moves  
In appetency, on its metallated ways  
Of time past and time future.*

*(Cuatro cuartetos)*

## 7. EL LIBRO DE CABECERA (*THE PILLOW BOOK*), PETER GREENAWAY Y EL PSICOANÁLISIS\*

### SINOPSIS DE *EL LIBRO DE CABECERA*

Kyoto, 1972. Nace Nagiko. Es hija de un escritor que, en cada cumpleaños a partir del tercero, escribe con cuidada caligrafía una nota de felicitación en su cara. La imagen de la niña y el nombre pintado en su rostro (fig. 21) se ven reflejados en un espejo. El padre firma con su propio nombre en la nuca de la pequeña. Esta costumbre evoca la leyenda originaria de Dios, quien modelaba en arcilla a los primeros seres humanos y les pintaba el nombre y una bendición en los ojos, en la boca y en el sexo. Si Él quedaba contento con su creación, la firmaba con Su nombre y exhalaba sobre ellos Su aliento para traerlos a la vida.

\* El viernes 6 de noviembre de 1998, respondiendo a una invitación del querido doctor Ed Robins, destacado psicoanalista de Nueva York, asistí a una proyección de *The Pillow Book* en el Lincoln Center (Duane Reed Theater) y dicté una conferencia sobre la película ante su director, Peter Greenaway, quien discutió luego ante un público muy afectuoso tanto mi exposición como su obra. La exhibición del filme y las reflexiones que se leerán tenían la función de inaugurar una conferencia internacional de psicoanalistas en torno a la pregunta *¿Cómo hablará el cuerpo en el siglo veintiuno?* Lo que se leerá es un resumen de lo que entonces dije acerca de un artista incomparable y de un filme al que considero uno de los más bellos, misteriosos y provocativos que han sido rodados.

Peter Greenaway, hay que recordarlo, es un realizador inglés nacido en 1941 que se entrenó primero y alcanzó renombre como pintor. A partir de 1966 comenzó a dirigir sus propias películas y lleva realizadas 30 obras sorprendentes que lo han transformado en uno de los directores más originales y discutidos entre los críticos y cinéfilos de hoy. *El contrato del dibujante* (1982), *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante* (1989), *Los libros de Próspero* (1991), *La panza del arquitecto* (1992), *El libro de cabecera* (1996), y *8 1/2 mujeres* (1999), son sus obras más conocidas.

Creo conveniente incluir una sinopsis de la película para los lectores que no la hayan visto o que no la recuerden... o las dos cosas.

1976. Después de recibir la escritura del padre y de gozar de su rostro ante el espejo en el día de su cuarto cumpleaños, Nagiko escucha a su tía, que por la noche le lee fragmentos de *El libro de cabecera*, escrito por la cortesana Sei Shonagon (Nagiko era su verdadero nombre) hace 1000 años. (Una obra fabulosa, un libro de verdad, que puede leerse en magnífica traducción al inglés de Ivan Morris, Londres, Penguin). La tía anticipa: “Cuando tú tengas 28 años este libro tendrá exactamente 1000 años. Piensa en eso.”

1979. Kyoto. Nagiko tiene ya siete años, su padre escribe nuevamente en su cara. Ella comienza a llevar un diario como el de Sei Shonagon y sueña desde entonces con ser, ella también, escritora (fig. 22). Inesperadamente presencia cómo su padre se prostituye y es sodomizado por el editor, que le entrega dinero a cambio de sexo y favores editoriales.

1989. El padre se niega esta vez a pintar a la hija: “Tú eres ya una mujer y vas a llevar una nueva vida con un amo diferente.” Nagiko llora. El padre arregla con el editor el matrimonio de ella con un sobrino de él a cambio de dinero.

1990. Nagiko se casa con el sobrino del editor. Constantemente discuten, él se niega a escribir en su cara en el día del cumpleaños (“es algo infantil; no es cosa de adultos”).

1992. Nagiko tiene 20 años. Su padre ha muerto. El marido, que desdeña la literatura, después de discutir con ella, indignado por lo que ella ha escrito sobre él, quema los diarios de Nagiko; arden también las fotos y los libros del padre y, finalmente, todo el departamento. La joven huye hacia Hong Kong y se integra allí a los japoneses que viven en el exilio.

1996. Trabaja exitosamente como modelo, se relaciona con calígrafos e intercambia con ellos sus favores sexuales por la escritura que ellos realizan en su cuerpo (figs. 23 y 24). Comienza con trazos japoneses, pero al cabo de un tiempo puede verse su cuerpo cubierto por todo tipo de escrituras alfabéticas. Trata luego de ser ella la escritora y

toma su propio cuerpo como superficie en la que escribe. Se decepciona de los resultados. Uno de sus conocidos, Jerome, un joven y bello poeta inglés que se gana la vida como traductor, la induce a ser ella quien escriba sobre el cuerpo de sus amantes en lugar de prestarse para que escriban en ella. Hace que Hoki, un joven japonés, tome fotos de sus amantes caligrafiados cuando ellos duermen. Hoki se ha enamorado de Nagiko, pero ella no le permite ser su amante: "Tu piel no es un buen papel. Lo que escribo en ti se hace mancha."

1997. El viejo editor está ahora en Hong Kong, y Nagiko, que no sabe que él es el mismo que humilló a su padre, se propone hacer que reconozca su capacidad como escritora y publique sus libros escritos en cuerpos. Le envía en forma anónima las fotos tomadas por Hoki y él las rechaza; no le interesan. Luego trata de seducir al publicista; es inútil, pero descubre entonces la identidad entre este viejo y el editor que corrompía al padre. A él las mujeres no le interesan y Nagiko ve, con sus propios ojos, como a los siete años, que el amante actual del editor es Jerome. Nagiko cambia de plan: "Si no puedo seducir al editor, puedo quizás seducir a su amante." Conquista, en consecuencia, a Jerome y trama con él un complot para lograr sus objetivos. Los dos escriben, cada uno sobre el cuerpo del otro. Ella lo hace ahora con una tinta indeleble que dura al menos un día. Se enamora de Jerome y el cuerpo de él, su piel, le sirve de inspiración. En este momento la película es "una fiesta visual acerca de la carne y la piel y de las palabras y la caligrafía" (Greenaway). Nagiko comenta: "Dos cosas hay en la vida que procuran el máximo placer: el goce y la excitación de la carne y el goce y la excitación de la literatura. El cuerpo... y el texto. Carne y texto. He tenido la suerte de sentirlos a ambos y a los dos al mismo tiempo." Palabras escritas por las dos Nagikos, con mil años de distancia entre la primera y la segunda. Jerome escribe en lugares inaccesibles del cuerpo de ella donde, ni con espejos, Nagiko puede leer y transcribir los textos de él. Hoki,

celoso, asiste a estas raras orgías amorosas. Jerome le propone a Nagiko que escriba en el cuerpo de él para poder así cautivar al editor homosexual. Éste se asombra al leer en el torso de su joven amante el primero de trece libros que se anuncian y dispone que sus secretarías transcriban la escritura de Nagiko para publicarla. Ahora las letras de Nagiko cubren los cuerpos de distintos amantes y ella los envía al editor para su transcripción. En este punto el celoso es Jerome mismo, enterado por Hoki de lo que hace Nagiko. Para impresionarla, y por sugerencia de Hoki, pretende simular un suicidio (“como en Romeo y Julieta”) tragando con esa tinta indeleble algunas píldoras contra el insomnio. La combinación resulta fatal y Jerome muere. Nagiko lo encuentra en el sueño profundo y escribe en su cuerpo un largo poema erótico. Luego ordena para él un barroco funeral. Hoki, celoso aún después de esta muerte, delata ante el editor la escritura que cubre el cadáver de Jerome. El editor hace desenterrar el cuerpo, al que le quita la piel para hacer un libro.

1999. Horrorizada por lo sucedido, Nagiko ha regresado a Kyoto. Está embarazada. Desde Japón ella envía cuerpos caligrafiados al editor, quien se obsesiona con este juego de los mensajeros que le traen los bellos textos. En su almohada está guardado su “libro de cabecera”, la piel de Jerome. Un día, el último de 1999, recibe el decimotercer libro escrito en la piel de un luchador de sumo. Éste se desnuda lentamente, el editor lee extasiado en su piel hasta que llega a un punto donde está escrita su sentencia de muerte. El editor va hacia la almohada de madera con cajón y extrae de allí el libro de Jerome. Una vez que se lo entrega al luchador, éste saca una pequeña navaja y le corta la garganta.

2000. Tokio. Es el día en que Nagiko cumple 28 años y su hija uno. Ella pinta sus felicitaciones en el rostro de la niña y recibe de una sirvienta el libro de Jerome escrito en su piel. Lo entierra bajo un árbol bonsai en flor que ella misma riega. En el guión original y en la sinopsis del pro-



pio Greenaway se sugiere que previamente ha hecho tatuar en su propia piel el texto que escribió en la piel del amado. Puede, después de tantas peripecias, comenzar a escribir su propio libro de cabecera. El círculo de la historia está ahora completo.

Una vez Peter Greenaway se expresó así: “He querido hacer películas que no fuesen la ilustración de un texto ya existente, o el vehículo para ciertos actores, o para esclavos de alguna clase de trama, o una excusa para una catarsis emocional cualquiera, sea la mía o la de alguien más; *el cine no es terapia. La vida y el cine merecen algo mejor que eso.*” Estas palabras nos llevan directamente a nuestra lectura de su película: *el cine no es terapia*. ¿No lo es o no debería serlo? Pues si algo nos enseñan los cien, ciento cinco, años de su existencia, los mismos del psicoanálisis, es que no ha sido, casi, usado para otra cosa que para la catarsis emocional y para la terapia. El cine que se exhibe es un tranquilizante para millonarias audiencias globales, es un hipnótico producido en serie, una droga letal destinada a un efecto de *lethé*, de olvido, de dis-tracción y de di-versión. Una industria de la hipnosis que pide estar con los *eyes wide shut*, irónico e intraducible título de la humorada de Stanley Kubrick para referirse a su película póstuma: el cine que vemos nos pide estar con los ojos ampliamente cerrados. E ir en contra de la *a-letheia*, del levantamiento de los velos que ocultan la verdad.

La vida merece algo mejor que la terapia. ¡Por supuesto! La vida merece el psicoanálisis, y el cine, el arte en general, tienen la misión de abrir los caminos para eso que la vida pide. Y Greenaway, con su *Libro de cabecera*, ilustra como nunca se hizo hasta el presente en el “séptimo arte”, esa tarea común al cine y al psicoanálisis. La película termina con la imagen de la madre que, en el año 2000, escribe en la frente de una niña los hermosos caracteres de su alfabeto. No podría imaginarse mejor manera de inaugurar una conferencia acerca de cómo hablará el cuerpo

en el siglo XXI: depende de lo que se haya escrito en él, en la carne, obsérvese bien, en la carne y no en la piel. La primera versión del guión de la película que vemos se titulaba: *Hechos en torno a carne y tinta (Facts about Flesh and Ink)*. Y la relación entre la carne y la escritura es el tema organizador del discurso del cineasta que ha hecho una película, sí, que se ve en el cine, sí, pero que tiene el curioso título de *Libro*, como observaba con la agudeza de siempre Frida Saal, autora de un bello artículo, el último que escribió, que se titulaba “*El libro de cabecera: Una película para leer, un libro para ver*”. La escritura es lo que se ve de la palabra, la palabra es lo que se oye de la escritura. No en balde *The Pillow Book* fue precedida en la filmografía de Peter Greenaway por *Prospero's Books, Los libros de Próspero*.

La condición para que un cuerpo hable, el de las históricas al terminar el siglo XIX, el de las Nagiko al terminar el XX, es que ese cuerpo haya sido escrito y su superficie cubierta por un relato ilegible, el de las inscripciones del padre de Nagiko y el de las inscripciones de la propia Nagiko sobre su pequeña hija. Lo que cuenta allí es el deseo que anima al pincel, no la historia misma que puede ser (o parecer) la misma. Una vez que el cuerpo haya sido escrito se podrá encontrar siempre una narración que pretenda ser la causa de esos grafismos, siempre habrá un relato que dé a esos trazos un semblante de coherencia y sentido.

La historia es lo de menos, pero la película de Greenaway nos agrega algo novedoso: es lo de menos... porque es siempre la misma. Recuerdo que cuando Frida y yo vimos la película uno de nosotros comentó –y ya no recuerdo quién– que, desde el punto de vista narrativo, *El libro de cabecera* era un *western*, un *western* como *Shane*, porque el filme cuenta la historia de un niño (niña) que debe presenciar la humillación de su padre y, a partir de entonces, organiza su vida alrededor del aprendizaje en el manejo de las armas con las que podrá vengarlo. Al final de la película podemos ver cómo Nagiko, después de haber hecho matar con su pluma o pincel al editor perverso, alcanza la ma-

ternidad, algo que no podía conseguir sin antes haber vindicado a su propio padre, muerto y denigrado por un poderoso. (“Oiga, Peter, no vaya a creer que estoy diciendo que produjo un *western*, tomando el camino inverso al que llevó de *Los siete samuráis* a *The Magnificent Seven*.”)

La reducción del complejo guión de Greenaway a la forma más tradicional de las narrativas muestra precisamente lo que *no es* el “libro” que acabamos de ver. O, si ustedes lo prefieren, la verdad que se oculta en los eternos relatos que la humanidad acostumbra a contarse a modo de terapia, catarsis, entretenimiento o, si queremos darle su verdadero y técnico nombre, *mitos*. ¿Quién es, entre nosotros, el que no lleva en su carne las escrituras hechas por el pincel y la tinta de un padre derrotado y humillado? Sí; humillado y ofendido por los poderes del destino, de la ley, de la muerte, de la dependencia de otros, por tener que inclinarse, cual es la suerte de los hombres, ante la prepotencia del Otro. Humillado, como todos, por el pecado original que lo ha hecho siervo de la Ley en su pasaje por el edipo.

Y en esto reside la heroicidad de Nagiko. Ella puede ir más allá del padre y rebasar la maldición que normalmente cae sobre los hablentes, y que conocemos con el nombre de neurosis. O, para no ser acusado de exageración, podría decir que la historia de Nagiko expresa el fantasma generalizado de un escape superador (*Aufhebung*) del trágico destino que nos amarra a todos al fracaso del padre.

Podemos reiterarlo: la vida merece algo mejor que la terapia. No es cuestión de lavar con chorros de agua las sagradas escrituras y dejar que la pintura se escurra por las cloacas para conseguir, al fin, ser incoloros y mudos. No aspiramos al olvido sino a la relectura; eventualmente a una escritura distinta y particular, la nuestra, inconfundible. Nuestro cuerpo registra un mensaje procedente del deseo del Otro... pero no lo sabemos, y si lo supiésemos, no sabríamos cómo leerlo. Hace falta otro que lo lea para uno, aunque ese otro sea el simple dispositivo de un espejo, dispositivo decepcionante porque, como le pasa a Nagiko,

cuando quiere ella sola leer en el espejo lo que ha escrito, encuentra que el espejo le devuelve su propio mensaje en forma invertida, que sus letras están con las patas para arriba, y que hay grandes zonas como el dorso, los párpados, los repliegues de los genitales, que son inaccesibles al reflejo especular. Por cierto, cualquiera de nosotros puede y habitualmente logra conocer parcialmente este mensaje original e interpretar lo que no entiende como ideales, mandamientos a cumplir, nuevos mensajes “autorizados” y represores de esas primeras escrituras. Es costumbre que nos rebauticemos en intercambios más o menos mercantiles y que nos leamos los unos a los otros nuevos mensajes de congratulación y bienvenida. Mensajes oficiales que el Otro nos brinda con profusión y alivio. “Has de ser como todos, como los demás, un normal, un normópata, que sigue patéticamente los caminos de la ley.” A esta tarea se pliega la terapia, pero nuestra identidad, la de los psicoanalistas, depende justamente de no ser terapeutas. El arte, el arte del análisis y de la interpretación, merece algo mejor. ¿Seremos capaces de practicar lo que la vida merece, el desciframiento de las escrituras?

La película de Greenaway nos muestra el camino del que nunca el psicoanálisis hubiera debido apartarse, el camino que Lacan, el primero, retomó de Freud. Nagiko es el escenario, la superficie, donde la pluma-pincel del padre (“una brocha, un objeto sensual que inevitablemente se asemeja a un pene” [fig. 22], escribió Greenaway) y la voz de la tía transmitiendo las sensaciones milenarias de Sei Shonagon van dibujando los ríos y los canales del goce de la niña, particularmente en los ojos, en la boca y en el sexo, como esas escrituras de Dios que se regocija de su propia creación y la rubrica con su aliento y con su propia firma. Sería superfluo hablar de la forma en que esta fábula prodigiosa ha sido filmada, superfluo con respecto a lo que tantos críticos han dicho sobre el arte de Greenaway. Pero lo que nos impresiona a nosotros en este país de las maravillas, en esta explosión de imágenes inolvidables, es el

modo en que se reproduce en nosotros la escritura de la que Nagiko es el pergamino. La cámara, la construcción barroca de cada foto, el nerviosismo del montaje, todo apunta al grabado, a la incisión en nosotros (fig. 24) de una caligrafía (καλοσ-γραπην) en nuestra carne por medio de nuestros ojos, por medio de los trazos de alfabetos contrastantes, por medio de la escucha de lenguajes diferentes. La cámara es un buril estilográfico; el “estilo”, esa aguda punta de acero, nos cincela. Somos lo que vemos, una secuencia de imágenes, “cuadros” tatuados en la carne, una soberbia catedral de letras, un texto escrito como una extravagancia, un palimpsesto de grabaciones de deseos superpuestos, de mensajes enigmáticos, de un goce cifrado en un cuerpo que es una charada, un *rebus*. Como en un cristal oscuro, como en un sueño.

Llego así a un momento lacaniano en mi visión interpretante del filme: el goce está cifrado, es un jeroglífico escrito en nuestra carne por el deseo del Otro, es un texto insensato, ajeno a la significación. *Zeichen sind wir, deutlos*, ésa fue la palabra incomparable que profirió Hölderlin: “Somos signos, signos sin interpretación.” *Wahrnehmungzeichen* fue la palabra utilizada por Freud, que significa *signos perceptivos*, marcas de un deseo ajeno, intraducible, que hace que el goce sea inaccesible a nuestro conocimiento. ¿Cómo, con qué alfabeto, podríamos descifrar lo que el Otro, con sus inescrutables designios, ha escrito en nuestra carne? ¿Cómo podríamos saber algo acerca del deseo de ese Otro prehistórico, anterior a nuestro acceso al lenguaje, de ese Padre primitivo y de lo que él nos escribió? ¿Cómo podríamos saber de los trazos que hicieron un cuerpo a partir de nuestra carne, y que abrieron la posibilidad, a partir de la escritura, de que nuestro cuerpo hable?

La carne de Nagiko, la nuestra propia, es el papiro donde se inscriben los jeroglíficos y allí quedan grabados, extraños a toda empresa de desciframiento, ilegibles criptogramas del goce, *deutlos*. De ellos proceden, a veces, palabras dispersas, briznas de significación, arbitrarias com-

posiciones, sueños de los que se podrá intentar la *Deutung*, la *Traumdeutung*. Pero es en esa empresa interpretante también donde podemos perdernos si creemos que disponemos de un código, de un diccionario, de un método o clave para la traducción que pueda dar sentido al misterio, ese misterio que procede del inescrutable deseo del Otro. Si nos creemos en condiciones de ir más allá de la represión originaria o del significante de la falta en el Otro.

Interpretar o descifrar, he ahí el dilema.

¿Qué hacer? Lo habitual es recurrir a la terapia que riega con palabras este lugar desierto para el entendimiento que es el deseo del Otro, desconocido e incognoscible. En la terapia se ofrece un no-misterio para cercar y obturar el misterio sobre el deseo del Otro. Ese no-misterio es el fantasma del psicoterapeuta, normalmente un fantasma de “curación”, de salud y felicidad, que es propuesto al “enfermo” para que lo adopte y lo use como brújula en su vida. Es la sepultura y el velamiento definitivo, la censura y la tachadura, de las escrituras originarias, metaforizadas en nuestra película por los trazos del padre en la piel de Nagiko, esos trazos cuyo goce ella se empeña en recuperar haciéndose escribir por sus amantes, escribiendo y viéndose ante el espejo y, finalmente, haciéndose escritora a su vez de libros que otros tendrán que descifrar en el cuerpo de sus mensajeros cubiertos por trazos caligráficos.

Es del deseo del Otro de donde nosotros procedemos, derivamos, es decir, experimentamos la otredad de nuestras pulsiones, *Trieben*, *drives*, *derivas*, como sostenía Lacan que era la mejor manera de traducir ese vocablo esencial en la terminología de Freud, eso que se desconoce en su traducción como *instintos*.

La terapia reprime, es decir, enmascara este palimpsesto, este yacimiento del goce, y se jacta de darle un sentido, tomando a contracorriente el camino del análisis. El análisis, eso que la vida merece, no es un parloteo, una conversación, por lo menos no lo es desde el punto de vista del arte y de la parte del analista. El análisis es, o debe ser, un

proceso de desciframiento del texto oculto del goce que impulsa al sujeto, al analizante, a revelarse como inconsciente, entiéndase bien, no a revelar “su” inconsciente, pues el inconsciente es algo que pasa entre uno y otro, no algo que está más o menos encerrado dentro de uno. El inconsciente es lo que surge a la luz en medio de la extraña y hermética confrontación del sujeto con el deseo del Otro bajo la forma del deseo del analista que debe permanecer como una incógnita para él. Deseo desconocido que no es el deseo de dar sentido y significado a algo que se sabe que no lo tiene, que no es el deseo conductista de curar síntomas, ni el deseo de llevar al analizante a la sublimación o al éxito social, ni a la armonía musical, ni a la madurez botánica, ni al equilibrio físico ni a la salud médica. Tras tantas fórmulas apofáticas, negativas, ¿qué metas positivas podríamos postular para el psicoanálisis diferenciándolo de todas estas que se rechazan?

Para responder a esta pregunta podemos ayudarnos con la fábula de Nagiko a modo de ilustración o como metáfora del proceso analítico. Aunque sé que es una comparación que no agradará a nuestro amigo Greenaway por cuanto él desconfía, y no sin buenos motivos, de las películas de Andrei Tarkovsky, creo que también *El espejo*, *Solaris* y *Stalker* pueden ser tomadas como excelentes metáforas del proceso analítico, aun cuando *The Pillow Book* llega más lejos, más allá (*farther away and not only green away*) que las metáforas excesivamente laboriosas y proclives al misticismo de los trabajos de Tarkovsky. El análisis es el proceso por el cual el inconsciente es lanzado al trabajo de la palabra, un proceso de apalabramiento de los flujos, las corrientes, los estancamientos y los torbellinos del goce. El analista no está allí para contar una historia, para construir una nueva narración que apunte a desplazar o a desviar la que el sujeto ya tiene y trae a nuestra consideración. El analista está allí para *picar* (en todos los sentidos de esa palabra) al sujeto, para interrogarlo forzándolo a revelar, a confesar, su deseo y su fantasma, de

modo de superar la censura, para crear las condiciones en las cuales él pueda soñar, equivocarse, confundir al analista con otros, poner en acto fantasmas y pulsiones y encontrarse, al fin, otro que quien creía ser, otro después de una anagnórisis donde caen las máscaras de las identidades atribuidas por los ideales del Otro. ¿Metas para el análisis? En las palabras de Lacan, “hacer que el goce pueda condescender al deseo” (*El seminario: Libro X. La Angustia*), y en las nuestras, “que el deseo pueda condescender al goce” (*Goce*).

Cuando Lacan profirió su fórmula, hace ya más de 35 años, él no podía ocultar su incomodidad y su temor al ridículo al enunciar algo que tenía ciertas tonalidades de plegaria. Inmediatamente aclaraba, por supuesto, que tal condescendencia del goce al deseo no implicaba la posibilidad de un camino para la satisfacción de ese deseo. Muy por el contrario, esa condescendencia llevaba a la inquietud pues, en la medida en que el Otro está muy dispuesto a ligar su deseo con el goce, lo que aparece de inmediato en el sujeto es la angustia, angustia ante el goce del Otro, frente al cual el sujeto estaría sujetado como objeto. Como la convergencia de los deseos y los goces entre el sujeto y el Otro está bloqueada por la inexistencia de la relación sexual, bloqueada desde ambos lados, no queda sino armarse para soportar la angustia, la propia y la del Otro. Y para Lacan, al menos en 1963, antes de entrar a considerar el caso de Joyce en 1975, la única cosa que podía hacer que el deseo condescendiese al goce era el *amor*. El amor, única salvaguarda ante la angustia provocada por el anhelo del Otro de conjuntar su deseo con su goce. Después de su investigación sobre el caso de Joyce (y –creo yo– tomándose a sí mismo como un caso bajo la máscara del autor de *Ulysses* y *Finnegans Wake*) llegaba a la conclusión de que había otro modo de conjuntar al goce y al deseo y ésta era la definición misma del *synthoma*, palabra homofónica con el *síntoma* al que venía a ofrecer una alternativa. Su propuesta era, en 1975, que fue la escritura (la de Joyce, la



de Lacan mismo) la que podía hacer que el goce condescendiese al deseo (y el deseo al goce, agregaría yo). La escritura, el *synthoma*, lo que viene a paliar la inexistencia de la relación sexual, una posible barrera ante la locura que desde siempre y desde todas partes nos acecha.

(Tuve que explicar entonces ante un público no necesariamente instruido y ni siquiera necesariamente interesado en el psicoanálisis, público de cinéfilos en Nueva York, lo que entendía como no-existencia de la relación sexual. Propuse allí la imagen de la “ojalidad” [*buttonholeness*]. La ideología del encuentro sexual supone que existe un botón que busca un ojal, y un ojal que tiene su función cuando es atravesado y cubierto por un botón. Pero, como consecuencia de la castración, no hay botones, tan sólo hoyos, ojales [*holes, buttonholes*]. De modo que un ojal busca un botón, pero encuentra sólo otro ojal, y el encuentro entre dos ojales es necesariamente un encuentro fallido. La “ojalidad” en español revela un anhelo siempre postergado: ¡Ojalá hubiese botones para los ojales!)

Volvamos a Nagiko y hagamos de su ficción un paradigma para el psicoanálisis aprovechando que la verdad tiene estructura de ficción. En la escena final de la película aparece que Jerome, el escritor, el amante, es el padre muerto de la hija de Nagiko. En el guión original Jerome moría y era desollado en 1997, y no podía, por consiguiente, ser el padre de la niña que cumplía un año en el 2000, pero Greenaway, en su versión final, decidió que no presentaría a la niña como hija de un hombre desconocido sino como hija de este Jerome que es, como ya otros notaron, san Jerónimo, el traductor de la *Biblia* al latín, el santo que con su sombrero de cardenal, su león, su piedra para golpearse el pecho en señal de contrición y su pluma en la iconografía clásica a la que ya Greenaway había recurrido en *Los libros de Próspero* (cuadro de Antonello da Mesina), su versión de *La tempestad* de Shakespeare. De modo tal que el amor, el goce y el deseo del Otro fluyen conjuntamente en la tinta negra que sale de las manos y del pincel de Nagiko cuando

escribe en la carne y hace cuerpo de la niña del siglo XXI. Sólo después de esta escritura podrá su cuerpo hablar. Y más tarde, quizás, encontrará ella un analista que la hará hablar y la habilitará para descifrar esas letras que la acogían en la vida y la llamaban a instalarse en ella. Esto es lo que *El libro de cabecera* muestra y lo que la vida se merece. Peter Greenaway, muchas gracias, como decía Frida Saal, muchas gracias por haber escrito en nosotros.

#### BIBLIOGRAFÍA RELACIONADA CON LA PELÍCULA

Alan Woods, *Being Naked, Playing Dead – The Art of Peter Greenaway*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

David Pascoe, *Peter Greenaway. Museums and Moving Images*, Londres, Reaktion Books, 1997.

Peter Greenaway, *The Pillow Book, A Script*, Londres. *Le Scénario*, París, 1995.

Sei Shonagon, *The Pillow Book*, Londres, Penguin, 1967. Traducción del japonés de Ivan Morris.

*Sight and Sound*, BFI, Londres, noviembre de 1996. Incluye textos de Peter Greenaway, sinopsis y comentarios críticos sobre *The Pillow Book*.

## 8. FREUD Y CHILLIDA O CÓMO FILOSOFAR CON UN MARTILLO

### EL MARTILLO

Nietzsche filosofaba con un martillo metafórico, con golpes secos y demoledores. Una de sus obras crepusculares es, precisamente, *El crepúsculo de los ídolos o Cómo filosofar con un martillo*. Él no podrá rehusarse a que nos apropiemos de su subtítulo para abordar en una perspectiva filosófica y psicoanalítica la escultura de Eduardo Chillida, portentoso forjador de figuras en una vasta variedad de materiales entre los cuales vemos, en lugar privilegiado, al hierro, con el cual se permitió elogiar al horizonte (fig. 25) y peinar al viento (fig. 26).

Chillida usa un martillo real, un hierro duro y caníbal, que golpea, devora y transforma a otro hierro ablandado por el fuego, templado por el agua, listo para ser oxidado por el aire. Ya antes que él otro artista había trabajado con una suerte de martillo. Si bien es incorrecto traducir de modo literal *Hammerklavier* como *teclado de martillo* y apodar así a la sonata op. 106 de Beethoven, no es menos cierto que todos los teclados que ponen en movimiento a cuerdas que al vibrar emiten sonidos son “martillos”, y el sordo de Bonn, apabullando en la op. 106 y hechizando en la op. 111, mostró que era posible filosofar con martillazos digitales. No anduvo lejos de eso el propio Chillida cuando inventó en granito, por medio de cortes sutiles que introducían el vacío en la piedra, una especie de órgano que llamó *Instrumento para Juan Sebastián Bach*. O cuando, en 1980, le construyó una casa al Cantor de Santo Tomás (fig. 27). La música nace del martillo cuando éste se une al canto. ¡Qué variedad de músicas desprenden cuando son gol-

peados el hierro, la piedra, la madera, el alabastro, el mármol, los materiales todos en los que se ha esculpido! Con una diferencia, notable, la del barro, que se presta más a la caricia que al golpe, que teme al golpe destructor a diferencia del metal que llama y desafía a la mano prolongada por el martillo. Quizás por eso hay más alfareras, celosas o no, que escultoras. Quizás convendría agregar la pareja del martillo y el yunque a las del mazo y el gong, de la torre y el aljibe, de la i y la o, propuestas por Octavio Paz en su "Custodia". Entre yunque y martillo surge la obra, hija tanto del uno como del otro, de la fuerza y de la resistencia, de la potencia del mazo y del aguante de ese yunque capaz y hasta feliz de sobrevivir a tantos martillos rotos.

El martillo, animado por la mano, al servicio de un proyecto, da forma a la metálica materia, introduce al espíritu en ella, la separa de la naturaleza y la hace servir a los fines de la cultura. Actúa por la sucesión de los golpes en el tiempo y crea el espacio, el espacio humano, en el que nos toca vivir. ¿Nos arriesgaremos a decir que tiempo y espacio son efectos –y ya veremos cuáles– del martillo filosófico? ¿Y seguiríamos agregando, en la línea de quien nos ilumina, Nietzsche, que su función es la de provocar el crepúsculo de los ídolos, llevarlos a caer en el reino de las sombras?

Filosofar, noble y sospechosa ocupación, muy elogiada y lanzada a paroxismos exorbitantes por aquellos que la practican, dedicada a la reflexión y la especulación sobre las preguntas fundamentales, ajena a las explicaciones simples, cargada de una pesada y venerable historia en la cual todo lo que podría decirse ha sido ya dicho. Dicho y refutado. Pero filosofar con un martillo es diferente, es tomar la filosofía a mazazos, destruir las certidumbres, quebrar los cristales de colores y los espejos hacedores de espejismos, despedazar después de las tesis a las antítesis y hacer añicos a las síntesis. Chillida, a martillazos, hace música y, sin alardes iconoclastas, desconstruye convicciones y convenciones.

## ADUMBRACIONES

El donostiarra no es un artista conceptual, no pretende mostrar la realidad ni descifrar presuntos sentidos ocultos en ella. Sus obras no tienen significado; son provocaciones al espectador que se encuentra con títulos insólitos, del tipo de “Yunque de los sueños”, “Elogio del agua” o “Lo profundo es el aire”(fig. 28). Cuando se le apura aclara que tampoco es un escultor abstracto. Dice más bien que es un escultor realista pero que prescinde de formalismos. No imaginariza ni simboliza; realiza, hace, da forma, inventa. Para decirlo con ideas tomadas de Heidegger sobre las que habrá que volver, impone límites al espacio, y de ese modo crea lugares. Su materia prima es un puro trabajo del espíritu que se apodera del martillo y lo utiliza para inyectar luz en la materia y materia en la luz. ¿Qué es, pues, la escultura chillidiana? Una fábrica incansable de esos objetos sutiles, pacientes y volubles que celebran la cópula de la materia y la luz: las sombras. Hay que ver, hay que ver siempre, la proyección de la escultura sobre el suelo o sobre la pared adyacente como una parte esencial de la obra del escultor. Porque, y hay que decirlo con claridad, la materia no es el material. La materia (“*the stuff*”) es aquella de la que estamos hechos, es decir, la misma de los sueños (“*dreams are made on*”, *The Tempest*, IV). Los materiales, éstos sí, obedecen a la ley de la gravedad. Ellos resisten y el trabajo del escultor consiste en vencer la oposición cerril y cerrada de la piedra, la madera y el acero. Esculpir sombras, sí. Chillida esculpe con tesón sombras ingravidas, testigos elocuentes de la lucha del artista contra la pesantez. En las sombras de la obra se escriben, de la escultura, el triunfo o la derrota. Chillida así lo manifiesta en moles de hierro y de cemento, y también en sus comentarios.

Hay un vocablo que existe en nuestro idioma aunque el diccionario, siempre corriendo detrás del lenguaje, Aquiles deslomado tras la tortuga, no acierte a definir. Es la palabra “adumbración”, que no es tan sólo la acción de som-

brear un dibujo o una pintura o el nombre para la parte más sombreada de ellos. La “adumbración”, en el sentido que aquí le damos, anglicismo si se quiere, es una idea o una representación borrosa, difuminada, inexacta, de algo que podrá transmutarse en palabra, objeto o imagen reales. La adumbración –“vislumbre” si se quiere– es una ocurrencia singular e irreplicable, el reverso, tal vez el precursor, de las ideas claras y distintas caras a Descartes, que yace detrás de la obra de arte. Es un anticipo del trabajo del artista contra el material, del poeta contra el lenguaje, del escultor contra el mármol. Y decimos que es materia porque ese vislumbre se materializa, porque toma cuerpo y “hace” a los cuerpos en el sentido más restringido y también en el más amplio de la palabra. La adumbración, vaga intuición, ensueño, hace brotar lo inesperado y crea tiempos y espacios inéditos, rompe con el tiempo y el espacio de la ciencia, inventa nuevos marcos para la experiencia del ser. Y es materia, además, porque sobre ella puede recaer el duro martillo de la filosofía.

¿Idealismo? No; todo lo contrario. Chillida, por adhesión al realismo y al materialismo, está en lucha contra Newton y contra el ángulo recto, contra las verdades universales, supuestamente repetibles e inmodificables, contra las idealidades de un espacio siempre idéntico a sí mismo e indiferente al espacio real que es el incierto espacio vivido, acotado por los límites de las obras, de las creaciones humanas que lo construyen con arte y con desdén hacia Euclides y su estirpe.

#### EL PUENTE

Hay que recurrir aquí a un puente muy famoso y tender un puente sobre dos maneras de entender el espacio. El puente es el ejemplo usado por Martin Heidegger en su famoso artículo *Bauen, Wohnen, Denken*, del que existen una buena

cantidad de ediciones y traducciones. Ese puente une las dos riberas del río y hace de ellas una y otra, dos, al tiempo que hace del río un lugar en relación con el cual se ordena la habitación, el mundo, de los mortales. “Congrega la tierra, en cuanto comarca, en torno al río.” El sitio del puente es, de entre los muchos parajes por los que pasa el río, el que constituye *un lugar (Ort)* específico y singular, y es a partir de este jalón, de esta construcción, que el espacio es encuadrado. El lugar, que no el espacio, es el punto de referencia para los hablantes.

El puente es una marca dejada por el ser en la naturaleza, ahora “humanizada”, que se constituye como *espacio (Raum* en alemán, *room*, precisamente *habitación*, en inglés, donde existe la sabia expresión “*to make room*”). Podríamos llamar “*topogénesis*” a esta actividad constructora que engendra lugares y que hace del espacio un producto histórico. El puente, al erigir un límite y enmarcar, define al lugar. “Por eso reciben ‘los espacios’ su esencia de los lugares y no ‘del’ espacio.”

De aquí deriva el filósofo de la Selva Negra la contraposición de *a)* “los” espacios definidos por los lugares, por las construcciones que permiten al ser habitarlos, y *b)* “el” espacio abstraído, sede de idealidades y pasible de matematización, el espacio como extensión, en el que encuentran su aplicación ciertas relaciones analítico-algebraicas. Para simplificar, de un lado, el espacio de la experiencia, al que tal vez con justificado pudor Heidegger *no* llama “espacio vital” (*Lebensraum!*) y, del otro, el espacio de la geometría, conceptual y abstracto, mensurable, que “no contiene espacios y sitios”.

Nuestro mundo es la misteriosa conjunción de *geos*, la tierra, y *metros*, la medición.

Quizás el puente sea un mal ejemplo y la escultura de Chillida uno bueno para las intenciones del filósofo. Si el puente aguanta el peso de los vehículos y la fuerza de la corriente es porque ha sido construido a partir de cálculos, de teoremas, de intromisión de entidades ideales que fue-

ron a clavarse sólidamente en la tierra y en el río. Si, como dice Heidegger, “los pilares del puente, descansando en el lecho, soportan la curvatura de los arcos que permiten a las aguas del río su curso...” es porque en el puente la razón ingenieril se ha materializado y es por eso que aunque “quieran las aguas pasearse tranquila y amenamente o quieran las lluvias del cielo y en tormentas y deshielos lanzarse con alas gigantescas sobre los arcos de los pilares, está preparado el puente para los vaivenes del tiempo y su mutable esencia. Además, allí donde el puente corta al río, detiene también al cielo en su correr, porque en un instante lo atrapa en la puerta de su arco y lo suelta más allá de él.”

El puente conjuga así el espacio vivido y el espacio ideal de los físicos. Por eso puede ser; tal es su esencia. Hay el diseño, el puente es una escultura. Y hay el cálculo, es una estructura. La *tekhné* tiene dos caras que se recubren y se enmascaran la una a la otra: es arte y es técnica. El constructor del puente hace algo útil y aspira a que sea también bello; complementa la ingeniería con el diseño. En cambio, el artista hace algo que no sirve para nada, algo innecesario que se erige en medio del paisaje y lo rasga. Las esculturas, las de Chillida, son en eso paradigmáticas, son grafismos erigidos en la tierra, geo-grafismos irrepetibles, puestas en jaque a la razón práctica. Contrarían a la geometría y sus necesarios teoremas en nombre de la contingencia y del desafío a las leyes universales de las que Newton, el que todos conocemos, no el Newton hermético, es el representante ejemplar. Por eso Chillida aboga por el ángulo de 92 o de 87 grados y se obstina en impugnar los privilegios de ese ángulo tiránico que es el “recto”, el del “derecho”, el de las reglas, las rigideces y el de las escuadras y los escuadrones. No es casual, no, que haya erigido un “monumento” a la tolerancia (fig. 29) allí donde funcionó la Santa Inquisición, en Sevilla.

Frente al “siempre así” de Euclides proclama el “nunca más así” de su serendipia. Su razón es la de la excepción,



la del no-todo. Rompe y disgrega los bloques materiales. El enorme hierro de corte cuadrado del monumento a la tolerancia acaba haciendo un cuarto de giro que lo emancipa de su previsible geometría. La tolerancia se impone ante su retorcido apartamiento de la regla. En la isla de Tindaya excavará y hará un templo hueco y laico comparable al que existe ya en la mina de sal de Zipaquirá, cerca de Bogotá, donde los mineros han completado una portentosa catedral hueca a la que se accede por vastos pórticos. Su filosofar a martillazos se expresa en la afirmación de la razón poética en medio de un mundo cuyo paisaje responde cada vez más a la razón mercantil. Hay, pues, otra razón, la tercera y decisiva, una razón política, para su combate contra el ángulo recto, emblema de la razón instrumental.

#### ESPACIAMIENTO

Hemos hablado de geografismos. La escultura es una escritura en el ancho pergamino de la tierra. Si ajustamos la metáfora diremos que una escultura es, más bien, un signo de puntuación, y que también es un signo de puntuación el espaciamiento que se introduce entre dos palabras y las constituye como siendo las que son y no otras. Todos sabemos el enorme progreso que representó en la técnica de la escritura la invención tardía del espacio en blanco y que los textos antiguos no conocen ni el espaciamiento ni la puntuación, esos grafismos inaudibles, carentes de representación en el discurso hablado, pero esenciales para la vida del texto. Heidegger y Derrida nos autorizan a esta operación que es algo más que un juego de palabras. El espaciar (*das Raumen*) hace el espacio. "Topogénesis." El espacio no preexiste a la escultura y el paisaje no preexiste al mirador (mirador: el que mira, mirador: el punto desde donde se mira). Ambos, espacio y paisaje, son efectos

del sujeto, del ser de lenguaje, perdido y desamparado, el que se espanta pascalianamente ante el silencio eterno de los espacios infinitos, el que se cura poniendo límites, dejando huellas, como la del pie en la Luna, como la de las sepulturas que en todo el planeta indican el comienzo del lenguaje, es decir, de la civilización, que se caracteriza por el nombre propio y por la memoria que sigue a la muerte materializada en un lugar, el de la piedra lapidaria. Es cultura.

Ahora comprendemos la tarea del escultor, que es la de introducir signos de puntuación sobre la tierra, mayúsculos como el Coloso de Rodas o las pirámides egipcias y mesoamericanas, o minúsculos como las cosas-signos que inventan lugares en los jardines y en las habitaciones haciéndolos únicos e inconfundibles. Las esculturas y también los muebles, los objetos todos de la industria humana, son puntos de referencia, crean el adentro y el afuera, el arriba y el abajo, lo anterior y lo posterior. Mayúsculos, minúsculos, ¿en qué escala? Claro, sobra decirlo, con relación al hombre, medida de todas las cosas. Es decir, con relación al cuerpo como punto de vista, como lugar desde donde se arroja la mirada que, en el instante, configura al espacio donde él mismo se sumerge. La Luna y el queso se distinguen primero que nada por su estar o no al alcance de la mano. Gulliver y Alicia pasan de una escala de gigantes a una de enanos. El mundo se presenta como un espacio en el que nuestra mirada dibuja el marco, y cuando no lo encuentra, lo llama y lo llama “horizonte”.

El espejo y la fotografía duplican el ámbito de la mirada y con sus bordes limitan la escena de la re-presentación. Ambos “especulan” actuando como escultores espontáneos que producen una réplica del espacio “real” en un espacio aleatorio, el de nuestras mentes, un espacio “virtual”. Lo destacable es que esos dos artefactos actúan a la velocidad de la luz, pueden crear espacios anulando el tiempo, o casi, según el “tiempo de exposición”.

Chillida aprende la lección: el espacio es definido por su marco, es decir, por el límite y se permite decir: “el límite es el protagonista del espacio”, “nada sería posible sin ese rumor de límites”. ¿Metáforas? No. Hemos de tomarlo literalmente. El espacio es dramatizado; es escena y escenario. Es también musical, rumoroso. Hay allí un actor que domina el juego dramático: es el límite. Y éste tiene una expresión temporal, es el presente, el instante de la mirada, límite del antes y del después. Por eso el espacio está comprimido en el abrir y cerrar de ojos, en el instante, *Augenblick*. Es entonces cuando escuchamos la expresión quizás más sorprendente de los labios de este poeta (definición de poeta: “especialista de lo inesperado”): “El espacio es una materia muy rápida.” Rauda, raudísima. Con cada golpe de su martillo se descompone y se recompone. Nada cambia más velozmente que el espacio. Siempre nunca diferente y nunca siempre igual, tal como la música de Bach según el propio Chillida.

El espacio es, pues, una función del espaciamiento entendido como colocación de signos de puntuación. Hacer un claro en el bosque, erigir un Cono (Th. Bernhard, *Korrektur, Corrección*, Alianza Editorial), o un obelisco, construir puentes y faros, desbrozar, o, como se ha hecho en la ciudad de México, delimitar un círculo de lava de ciento veinte metros de diámetro y rodearlo de sesenticuatro guardianes triangulares de cemento en una meseta que se hace *témenos*, templo, recinto sagrado en donde la violencia geológica de la piedra quemada dialoga con los volcanes nevados, con la ciudad distante y con el azul del cielo desgarrado a cada minuto por la línea estrepitosa del avión que baja buscando su puerto. Un sitio semejante, monumento al hoyo (que desmiente la idea de que todo monumento es fálico), es piedra ígnea, significada y dignificada por la actividad de los escultores que la subrayaron al aislarla de la indiferente extensión en la que se encontraba mediante el trazo de una circunferencia de cemento. Allí, el fuego antiguo se hace visible en las nervaduras dejadas

en la negra superficie por el ahora inolvidable correr de la lava. Litografía espontánea, aqueiropoiesis. Y el título de la obra, ejemplar para cualquier trabajo de esta naturaleza, es *Espacio escultórico*. Como es Espacio Escultórico *La casa de nuestro padre*, esa impresionante mole de cemento agujereado emplazada por Chillida en Guernika desde donde se distingue, al pie de la colina y mirando por el boquete que es como un círculo delineado por dientes semi-circulares, el árbol sagrado de los vascos y se siente, tantas décadas después, el dolor de las víctimas que aúllan todavía y para siempre en el cuadro de Picasso. Como es igualmente Espacio Escultórico el círculo inmenso e inacabado, también de cemento, llamado *Elogio del horizonte*, en Gijón, “una obra que te abraza y te define en relación con el horizonte y con la mar” (Chillida).

Insistencia del círculo. Dibujar o erigir un borde circular alrededor del cual se puede dar vueltas en redondo es crear un *ambitus*, un *ámbito*, abrazar lo que nos rodea, el *ambiente*, concretar nuestras *aspiraciones*, es decir, nuestra *ambición*, incorporando al mundo en el cuerpo por medio de la respiración. Curiosa topología esta del aire entrando en el cuerpo, del espacio del mundo aspirado y ambicionado por el hombre cuyos alvéolos pulmonares son los límites del aire. Dejemos a los topólogos que den cuenta de la relación entre el ser viviente y el espacio incorporado a él con el nombre de botella de Klein y que describan sus propiedades. Pongamos un límite también a nuestro discurso al señalar esta relación vital que guardamos con la *atmósfera* (la esfera [en la] que respiramos) como un hecho topológico, como relación entre lugares, como espacio de acontecimientos, como algo susceptible de plasmación escultural.

Todos los materiales han sido utilizados por los escultores. Todos menos uno, agreguemos, la carne. Se dirá que es por su putrescibilidad, y estaremos de acuerdo. Pero debemos atrevernos a pensar que la carne misma, al constituir un cuerpo humano, es una escultura, el resultado de

una talla, de cortes e incisiones, horadaciones y trepanaciones, penetraciones y canalizaciones, resecciones y circuncisiones hechas por el Otro del lenguaje. Alguna vez hemos dicho, equivocando, *ablaciones*.

De todos modos, la carne humana es escultura. El deseo de los padres y el de la polis, más la tradición de la cultura, configuran un conjunto de ideales a los que el sujeto tendrá que acomodar el funcionamiento de su cuerpo y hasta su apariencia, por no decir su valor o falta de valor. El mito de Pigmalión, del escultor cuya obra se anima por la voluntad de los dioses permitiendo que el mármol se haga carne, es para nosotros ejemplar. Cada sujeto se forma como una escultura moviente y parlante que responde al Ideal del Otro [I (A), Lacan]. Hemos empezado el anteuúltimo párrafo diciendo que el único material con el que no se ha esculpido es la carne, y ahora decimos que, pensándolo bien, es a partir de la escultura hecha con carne, en otras palabras, el cuerpo de cada uno, como se organiza la civilización. ¡Qué hermoso sería el mundo si no fuera por los pigmaliones chapuceros!

El cuerpo es geografía armada por el deseo del otro que lo marca con sus caricias y sus golpes, con sus besos y arrullos, con sus ayunos y repleciones, con pechos que sofocan o se hacen inalcanzables, con encuentros sexuales marcados por la inmediatez y por la castración. El espacio es para el ser que habla, siempre y desde un principio, espacio corporal. La primera representación del espacio está referida al propio cuerpo, y ésta es la escultura que palpamos, sentimos, tomamos como unidad de medida y proyectamos hacia el exterior. Son los niños quienes lo proclaman cuando los dejamos con plastilina y libertad.

Chillida y Heidegger lo han dicho mejor que nadie: todo espacio se construye a partir de sus límites, es efecto *a posteriori* de esos límites, y los límites, añadirán el fenomenólogo y el psicoanalista, son los sitios donde tienen lugar los intercambios con el Otro, los orificios y esfínteres que Freud bautizó como “zonas erógenas”, allí por donde en-

tran y salen alimentos, aire, imágenes, sonidos, voces y un largo etcétera que remite al catálogo de las pulsiones.

Aforismo 1: el espacio es, antes que ninguna otra cosa, espacio del cuerpo propio.

Aforismo 2: el espacio es un efecto del espaciamiento, esto es, de la intervención del otro que marca una superficie con signos de puntuación y la eleva de tal modo a la dignidad del significante.

Aforismo 3: el espacio no es un *a priori* sino un efecto de *Nachträglichkeit*, un *a posteriori*, una construcción retroactiva, un heredero del significante.

## PSYCHÉ

Si el espacio se hace lugar por la escritura escultórica, y el lugar es el que define a los espacios donde el hombre habita, y si esos espacios son el efecto de haber puesto límites a la extensión insignificante, si la playa se hace humana por la huella del pie de Viernes, si la arqueología es paleografía, si nuestros más modernos edificios pueden ser vistos con la mirada del arqueólogo que los encontrará dentro de siglos reducidos al estado de ruinas, si lo que construimos son siempre ruinas por venir, tendremos que reconocer en esa maniática necesidad de escribir la tierra –y el resto del universo si se dejase– una pasión dominante del hablante, del ente que accede al ser porque habla, del “espíritu”, si se quiere recurrir a un término cargado de resonancias metafísicas (¿y qué término no las tiene en esta región del pensamiento?). Nuestra actividad topogenética cubre la superficie del planeta con trazos y huellas, con grafismos y esculturas, que pretenden negar la muerte. Mas el tiempo, el más formidable escultor, “irá devolviendo la estatua al estado de mineral informe al que la había sustraído el escultor” (M. Yourcenar). Cronos tiene un cincel; su nombre es Tánatos.

Llegados a estas alturas escatológicas podemos, gracias a preguntas de Chillida, iniciar un insólito diálogo entre el escultor y el padre del psicoanálisis. Chillida tiene una adumbración, una más. Nos dice, en sustancia: “yo soy escultor porque puedo poner límites en el mundo físico, porque el espacio me permite inscribir ese rumor de límites en el cemento, la madera o el hierro, incluso en el papel”. Pero, y aquí vienen sus preguntas, “¿qué clase de espacio permite los límites en el mundo espiritual? ¿Existen los límites para el espíritu?”

Las esculturas de Chillida han inspirado a Heidegger, y Heidegger, con su artículo “El arte y el espacio” (1962), ha inspirado a Chillida y ha impulsado a la sangre que siempre corrió por sus venas filosóficas. Las preguntas del escultor vasco suponen una posible analogía entre dos mundos, el físico y el espiritual. En los dos casos se trata de marcar los límites y para él no hay dudas de que así se construye el espacio físico. Chillida no sabía, no tenía por qué saber, que esa pregunta por la erección de los límites en su “aparato del alma” fue una preocupación dominante para Freud desde que fundó el psicoanálisis hasta su muerte.

En sus días finales, en el verano de 1938, ya en Londres, en un cuaderno de notas publicadas póstumamente, escribe Freud una indicación enigmática: “La espacialidad acaso sea la proyección del carácter extenso del aparato psíquico (*seelische*, del alma). Ninguna otra derivación es verosímil. En lugar de las condiciones *a priori* de Kant, nuestro aparato psíquico. Psique es extensa; mas nada sabe de eso.” (*Obras Completas*, Amorrortu, vol. XXII, p. 302)

Y, en una aportación virtualmente desconocida que no se halla en ninguna colección de obras completas sino en una reseña de una discusión que tuvo en su Sociedad Psicoanalítica en Viena, el 8 de noviembre de 1911, estas curiosas afirmaciones: a] “Debemos ver lo psíquico como algo objetivo, después de habernos liberado de la restricción que nos lleva a verlo bajo las formas de la percepción

consciente.” Y *b*], en otra alusión a los dos *a priori* kantianos: “Si los filósofos sostienen que los conceptos de tiempo y espacio son las formas necesarias de nuestro pensamiento, una presciencia nos dice que el individuo domina al mundo por medio de dos sistemas, uno de los cuales funciona sólo en términos de tiempo mientras que el otro lo hace sólo en términos de espacio” (*Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society*, vol. 3, p. 308).

¿Qué dice concretamente Freud en estas dos pinceladas? Nuestra representación ingenua del funcionamiento psíquico nos lleva a imaginar que la mente actúa como una pantalla de cine y que nuestras representaciones, pensamientos e ideas se despliegan sobre ella a lo largo del tiempo, como una película que corre sin cesar y toma la forma de una sucesión de estados de conciencia fugaces y momentáneos. No podemos “ver” lo que pensamos y mucho menos lo que piensan o imaginan los demás (sobre esto consúltese una deliciosa *Crónica marciana* de Ray Bradbury). Y como no podemos verlo o localizarlo, suponemos que son procesos puramente temporales, fuera de otro espacio que el “virtual” de nuestras mentes.

La imagen de un “espacio” o una “escena espiritual” (adrede oscilamos entre “mental”, “psíquico”, “espiritual” y “del alma”, puesto que ninguno de estos términos es adecuado, pero sí lo es la diferencia conceptual entre todos ellos) nos parece, a lo sumo, una metáfora ociosa y prescindible. Sería un espacio virtual, sin dimensiones, pasivo, como el de la pantalla cinematográfica, un espacio “de mentiritas”, no “de verdad”. Al tratar de dar cuenta de esta serie de contenidos transitorios lo hacemos mediante un discurso, una cadena de palabras que también transcurren en el tiempo sin ocupar lugares en el espacio. Presos de nuestra propia conciencia, creemos descreyendo, pensamos que lo anímico no es “objetivo” sino “puramente subjetivo” a lo que añadimos las cualidades de lo ilusorio, voluble y relativo. Sombras, nada más.

Esta repartición es cómoda y parece respetar los hechos,



mas pronto hemos de reconocer un factor de complicación. El pensamiento y la palabra son la forma y la esencia mismas de lo temporal... hasta que los escribimos. Cuando lo hacemos se nos hacen evidentes las relaciones de espacio. El tiempo se espacializa. Y cuando leemos lo escrito advertimos que esas relaciones espaciales que hacen posible el texto se han temporalizado en el habla. Si lo que hacemos al pensar y al hablar es descifrar inscripciones anteriores y ordenarlas en el tiempo, entonces lo espacial habrá precedido a lo temporal, y lo que llamamos "personal", "subjetivo" y "temporal" no será otra cosa que la proyección en el tiempo de ciertas relaciones espaciales de las que nuestro psiquismo nada sabe, relaciones derivadas de una "archiescritura" y de "huellas", si seguimos la terminología de Derrida.

Agreguemos un segundo factor de complicación que acabará por llevarnos a una intelección más clara de la espacialidad del psiquismo. Nos manejamos con la intuición corriente de las mentes aisladas, pensando y hablando como puntos inextensos de emisión y recepción. Pero el psiquismo se constituye siempre y actúa en todo momento en relación con otro. El espacio anímico es siempre intersubjetivo, y la intersubjetividad está delimitada y se realiza en el campo del Otro del lenguaje. El funcionamiento de la mente se da, desde las primeras relaciones con la madre a partir del parto (*parire, separare*), como relación entre cuerpos separados por una distancia, por un espaciamento, por intercambios, que el aparato del lenguaje viene a organizar. Vivir en el mundo humano es administrar los espacios diferenciados en los cuales se mueven los cuerpos. El psiquismo se monta en una escena en donde el sujeto ex-siste en una relación con el Otro, con el sistema simbólico, en un espacio que no pertenece ni al Uno ni al Otro, un espacio que Winnicott, psicoanalista inglés, llamó "espacio transicional", que es el espacio de la experiencia cultural.

En este punto podemos pensar que el escenario espa-

cializado es el de las relaciones con otros sujetos, allí donde se juegan el drama y la comedia de la vida, pero que el sujeto, en su vida "interior", es uno y único. Otras enseñanzas procedentes del psicoanálisis complican este esquema simple. Para empezar, el sueño, del que Freud señaló, desde el principio, siguiendo a un físico de su tiempo (Fechner), que transcurre en "otra escena" (*eine andere Schauplatz*), extraña al sujeto de la vida despierta. En esa otra escena tienen vigencia otras relaciones de temporización del espacio y de espacialización del tiempo; hay una proyección espacial del funcionamiento mental y, por otra parte, el sentido de lo que pasa en el sueño escapa al soñante tanto cuando duerme como cuando despierta. Entre el sujeto de la noche y el sujeto del día es necesario operar una traducción, una interpretación, y la relación entre los dos sujetos, dos en uno, supone una disociación que es tanto temporal como espacial. La interpretación del sueño y la aceptación por el sujeto de su sentido latente no se superponen sino que coexisten "lado a lado" (así se expresaba Freud en la mencionada reunión de 1911) y, por lo tanto, *psyché* no podría concebirse al margen de relaciones espaciales. En resumen, que las relaciones espaciales existen no solamente en el espacio intersubjetivo, transicional, que separa a uno de otro, sino también al interior de uno mismo. Vale decir: "Psique es extensa, nada sabe de eso."

Escribamos otros tres aforismos:

Aforismo 4: La mente es espacial cuando la concebimos en términos de escritura y es temporal si la consideramos como cadena verbal, como sucesión inextensa de fenómenos del habla o ideacionales.

Aforismo 5: El espíritu se despliega en el espacio de las relaciones entre los sujetos en un campo común que es el del lenguaje, gobernado por leyes que son las del Otro. La noción de *campo* es ya, en sí misma, topológica.

Aforismo 6: En el sujeto existen estratos o capas diferenciadas (por lo menos cinco, decía Freud en una de sus

más atrevidas formulaciones metapsicológicas, en la carta 52 a Fliess, 1896) que requieren de pasajes (traducciones) de una a otra y, por lo tanto, el sujeto es un país con provincias cuyas relaciones no siempre son armoniosas y donde impera el desconocimiento recíproco.

(L. P. Hartley: "*Past is a strange country. Things look different there.*" Marcel Proust, *passim*.)

### TÓPICAS

Toda la vida teórica de Freud está marcada por este proyecto de formular en términos de "lugares psíquicos" su concepción del espíritu, por el trabajo para marcar los límites que existen entre una región y otra, por definir los modos de pasaje de las fronteras. La nota casi agónica de 1938 muestra de modo asombroso este pasaje de la hipótesis a la convicción: "La espacialidad *acaso* sea la proyección del carácter extenso..." E inmediatamente después, sin hesitación: "*Ninguna otra* derivación es verosímil." Quizás sea así..., mas sólo así puede ser.

Hay un antecedente que resulta precioso en este punto de nuestro desarrollo. Freud comparó la mente con esos juegos para niños donde lo que se graba con un lápiz de punta roma sobre una superficie de celuloide queda visible como una escritura en un papel encerado que está debajo de la superficie transparente, pero se borra en el instante en que el celuloide es levantado, no deja huellas y es posible, luego, volver a escribir en esa superficie. Es el *Wunderblock*, el *mystic writing-pad*, el *Block Mágico*, motivo de un memorable artículo de 1923, donde Freud lo proponía como modelo de la actividad mental. Al levantar la hoja de celuloide (equivalente del funcionamiento sucesivo de instantes de conciencia) se borra la inscripción y hay una nueva disponibilidad para nuevas escrituras. Sin embargo, queda la memoria, un registro en otro lugar, en otra escena,

de algo que no son ya momentos fugaces sino un plano de grafismos donde se conservan las relaciones espaciales propias de la escritura. El psiquismo, en este modelo, es esa memoria del pasaje del buril, del cincel y del martillo, un conjunto de trazos, de huellas. Y por eso *Psyché* sería “objetiva”, un objeto o cosa que está toda en el instante, fuera del tiempo. Ahora bien, y es este uno de los más antiguos vislumbres o adumbraciones de Freud, el “aparato del alma” estaría compuesto por varias capas sucesivas de inscripciones que configuran “instancias” del psiquismo. Son lugares, *topoi*, espacios que se prestan a una descripción en términos de “aparatos” como los aparatos ópticos, microscopios, telescopios, donde hay sitios virtuales en los que se fijan las imágenes.

Los psicoanalistas conocen bien la sucesión de modelos espaciales dibujados por Freud para hacer patente esta topología psíquica: el *Proyecto de una Psicología científica*, la carta 52 a Fliess, el capítulo 7 de *La interpretación de los sueños* donde se muestran varios sistemas que requieren de un proceso de traducción o de transposición para pasar de uno a otro, el sistema del Ello, Yo y Superyó propuesto en *El Yo y el Ello* de 1923, etc. Tópicas, siempre tópicas.

Después de Freud, cuando el más consecuente de sus sucesores, Lacan, quiere dar cuenta de la subjetividad no encuentra nada mejor que recurrir a la topología y se le ve obsesionado con encontrar modelos que puedan mostrar la relación que se establece entre el Sujeto y el Otro. Allí lo vemos sumergirse en las enervantes continuidades de la banda de Moebius, el *cross-cap*, el plano proyectivo, la botella de Klein ya mencionada, los toros y, por fin, la teoría de los nudos, con particular referencia al nudo borromeo. Su último seminario regular fue dedicado a un tema que asoma a cada rato en este texto que estamos escribiendo sobre Chillida: *La topología y el tiempo* (1978).

“*Pero psique no sabe nada de su espacialidad.*” Es decir, nosotros no sabemos, no sabemos que sabemos. Nuestro

espíritu es extenso. La vieja dicotomía cartesiana: *res cogitans*, *res extensa*, se disuelve porque el espacio que advertimos fuera de nosotros está en conexión con ignotos confines de nuestra actividad anímica. Cabe aquí que nos lancemos sobre aquella oscura intuición, esa presciencia, la de Freud en la referida sesión de 1911: hay dos modos de funcionamiento psíquico, uno que opera en términos puramente temporales, el que reconocemos normalmente, y otro, que funciona en términos puramente espaciales, es decir, en términos de líneas infranqueables que delimitan lugares. Y ahora, con estas dos vislumbres freudianas, podríamos aventurar: “Y si...”, en condicional. ¿Y si nuestros espacios exteriores, los lugares, marcados por el significante, inyectados por la palabra que los limita, los enmarca, los nombra, los designa para habitaciones del ser... y si los lugares fuesen una *proyección* de la naturaleza espacial de nuestro psiquismo?

#### EL CUERPO

Ahora bien, ¿de dónde extraería el psiquismo su espacialidad, su realidad topográfica? Ya lo hemos indicado: de su relación con el cuerpo y, muy particularmente, con el cuerpo como lugar de intercambios con el Otro. La primera espacialidad es corporal y resulta de una compleja sinestesia. Las “informaciones” procedentes de todos los lugares del cuerpo son procesadas, designadas, fantasmaticadas, a través de la relación con el Otro que aporta el tesoro de la lengua, lengua materna. La anatomía ofrece puntos, superficies y volúmenes que esperan y que acaban por recibir una inclusión en el campo de la palabra. El cuerpo se hace geografía, y la geografía, cartografía. Una prolija red de significantes atrapa cada pelo y cada uña, cada matiz del color de la piel y cada átomo de sustancia olorosa, cada gota de lágrima, de sudor y de sangre. El cuerpo es un

mundo, y por eso es fácil concebir que el mundo se haga a imagen y semejanza del cuerpo en tanto que cuerpo vivido. El dibujo y el modelado infantil nos muestran reiteradamente esta unidad de los espacios “interiores” (corporales y psicológicos) y los espacios “exteriores” en sentido estricto.

Podemos ya salir del condicional aunque sin desconocer el carácter aventurado de nuestras consideraciones. El mundo que nos rodea, el *Umwelt*, el *ambiente*, recibe sus determinaciones humanas de nuestro funcionamiento psíquico, de la compleja urdimbre (proustiana) de nuestros recuerdos y de nuestra relación con los demás por medio del lenguaje. Nos resulta difícil decidir si estamos captando lo real de nuestro ser espiritual o si nos movemos en un reino de metáforas: el block mágico, los libros que se traducen de una lengua a otra, las relaciones entre sistemas de inscripciones, las tópicas freudianas, las figuras topológicas de Lacan, la geometría, la geografía, las esculturas que son signos de puntuación en la superficie de la tierra, las capas arqueológicas y geológicas. Estamos, en última instancia, en el fértil terreno de las adumbraciones. Podemos decir que –al menos por el momento– no tenemos medios más seguros para alcanzar la intelección de lo que nos proponemos.

Volvamos a la pregunta del escultor: “¿Qué clase de espacio permite los límites en el mundo espiritual?”, o, para interrogar como Bachelard, amigo y admirador de Chillida, “¿En qué espacio viven nuestros sueños?” (*El derecho de soñar*, FCE, p. 197). Stanislaw Lem en *Solaris*, novela que cualquiera puede ver también como película de Tarkovsky, trató de materializar tal espacio onírico y dejó en su texto suficientes sugerencias como para calificar a Freud de descubridor y primer explorador del mismo. Los vuelos al planeta de los sueños salen cada noche con boleto de vuelta en cada despertar. El país en cuestión es difícil, escarpado, geográfico y no geométrico. Los artistas, y pienso predominantemente en los artistas plásticos, se dedican a eso, a

la cartografía del inconsciente, a la creación de espacios que conjugan lo real, lo simbólico y lo imaginario, y lo materializan, lo corporizan (*Verkörperung* es la palabra que usa Heidegger) utilizando las sustancias más diversas.

La respuesta a Chillida pasa, puede pasar, por Freud: el sujeto es quien es espacial, y digo “el sujeto” para no tener que optar falsamente entre su cuerpo y su alma. La espacialidad del sujeto resulta del trazado de límites y de tachaduras en su intimidad que deja zonas enteras como inaccesibles, inconscientes, éxtimas. Lo que el sujeto desconoce y lo que no puede ser reabsorbido por el lenguaje, lo interior extranjero, lo éxtimo, se proyecta a través de una acción que llena al mundo de escrituras, de signos, de marcas y de límites. El mundo es un conjunto cada vez más abigarrado de grabaciones, de rastros del pasaje de otros hombres que han hecho los lugares en los que habitamos. Más que cualquier otra especie, la humana “marca su territorio”. El espacio en el que opera el escultor está ya delimitado; se esculpe siempre en una cierta “comarca”. No en el espacio puro de la geometría analítica ni en el espacio fenomenológico de la vivencia. En el lugar, bahía de San Sebastián (fig. 30), isla de Tindaya, museo, ciudad de Gasteiz, espacio asignado para la “obra de arte” que, ya lo sabemos, puede ser una rueda de bicicleta o un mingitorio. Allí, en el espacio designado, el artista puede hacer actuar su filosófico martillo y golpear, golpear dejando una marca indeleble, golpear rabiosamente sobre el yunque de los sueños.



21. Niña con el rostro escrito, imagen de *El libro de cabecera* de Peter Greenaway





22. Niña escribiendo, imagen de *El libro de cabecera* de Peter Greenaway



23. Cuerpo de espaldas siendo escrito, imagen de *El libro de cabecera* de Peter Greenaway



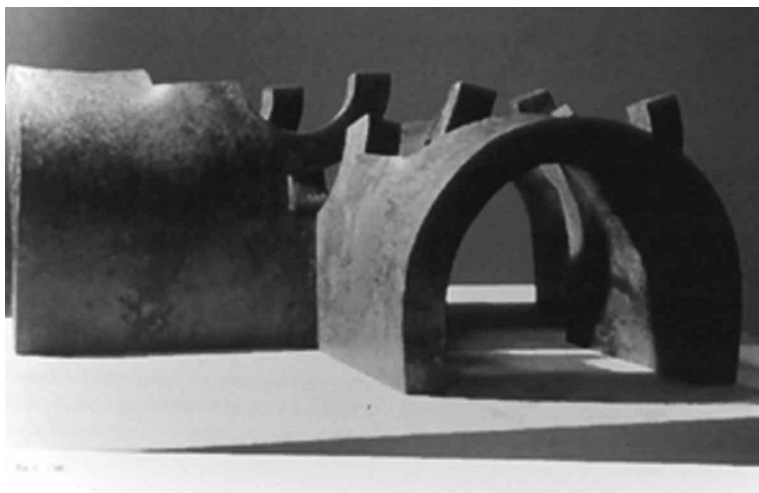
24. Rostro de frente con escrituras en el cuerpo, imagen de *El libro de cabecera* de Peter Greenaway



25. E. Chillida, *Elogio del horizonte* (Gijón)



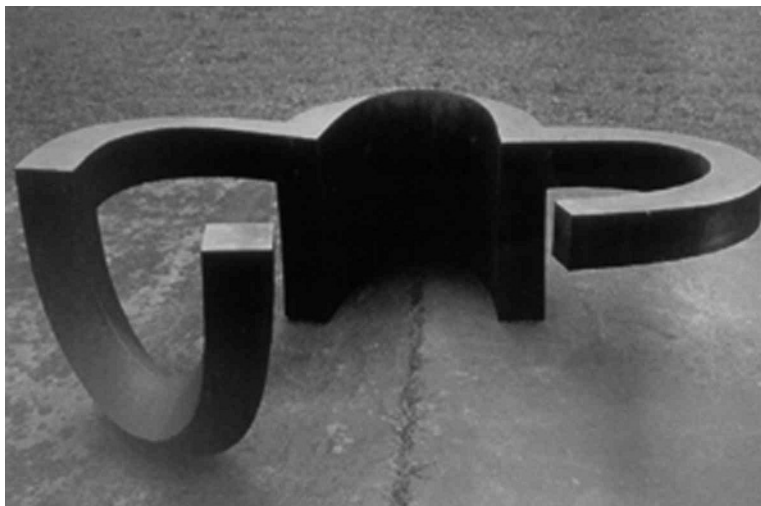
26. E. Chillida, *El peine de los vientos* (San Sebastián)



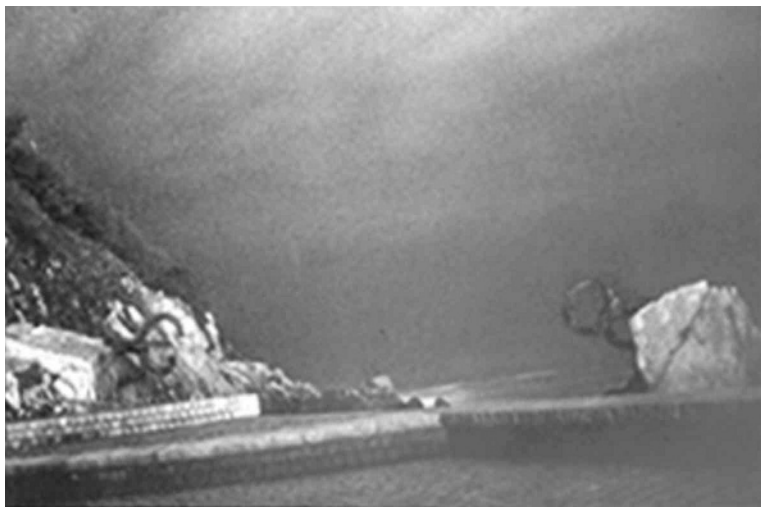
27. E. Chillida, *Casa para Juan Sebastián Bach* (1981)



28. E. Chillida, *Lo profundo es el aire* (1990)



29. E. Chillida, *Monumento a la tolerancia* (Sevilla, 1985)



30. E. Chillida, *El peine de los vientos* (San Sebastián)



31. Ambra Polidori, *Chiapas, enero de 1994*, de la serie *Público y privado*, 1998



32. Ambra Polidori, *El subcomandante Marcos*, de la serie *¿Quién protege la historia de la Historia?*, 1998

## 9. AMBRA POLIDORI: FOTOGRAFÍA, FILOSOFÍA Y POLÍTICA

*Si no hubiera más que conexiones externas  
no podría describirse ninguna realidad en absoluto,  
puesto que sólo describimos conexiones externas  
mediante conexiones internas.*

LUDWIG WITGENSTEIN, citado por Ambra Polidori  
en un montaje fotográfico titulado *Chiapas, enero de 1994*.  
(Véase fig. 31)

Nos encontramos ante una novedad, un hecho notable, un descubrimiento de algo insospechado por medio del imprevisto montaje de fotografías y textos filosóficos independientes de ellas. No es la primera vez que pasa: muchas veces hemos reflexionado a partir de una imagen. Otras muchas un pensamiento ha tomado en nosotros la forma de una imagen.

Con Freud hemos aprendido, al nacer este siglo ya pasado, que las ideas abstractas podían expresarse en el sueño como imágenes tras un cierto trabajo, trabajo hecho en el sueño mismo, que él llamó: *cuidado de la figurabilidad*, de los medios para la puesta en escena. Soñar es trasponer símbolos en imágenes. Entender o interpretar un sueño es hacer el camino inverso: trasponer esas imágenes en símbolos, apalabrarlas. La máquina para llevar al teatro onírico nuestros pensamientos está ya armada. Cada uno es un dramaturgo que escenifica sus conflictos íntimos y empalma recuerdos, fantasías, deseos, pulsiones, sensaciones, anhelos, nostalgias y creencias en un rollo cinematográfico, el sueño, del cual es actor y único y muy perplejo espectador.

Autores de teatro y cineastas nos enseñaron que se po-



dían re-presentar, es decir, llamar al presente, las cuestiones filosóficas, políticas, éticas, más acuciantes. Una buena novela, desde Rabelais y Cervantes en adelante, es un ensayo y hasta, a veces, un tratado de filosofía (¡Musil!). Un ensayo filosófico debe poder leerse como una narración donde las ideas son personajes que argumentan hasta alcanzar un cierto final conclusivo . . . , o hasta demostrar que las contradicciones son insalvables y son la verdad de aquello de lo que se habla (la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel es el ejemplo más característico).

Los artistas, los psicoanalistas en tanto que cuestionadores de la subjetividad, los filósofos, cada uno a su modo, investigan la realidad, muestran lo que se mueve tras las apariencias sensibles, arrojan luz. ¿Es que la realidad está a oscuras? No; todo lo contrario. A veces está tan iluminada que nos enceguecemos. Es lo que llamamos la “evidencia”. Filosofar, en última instancia, es mostrar que las cosas no son lo que parecen, penetrar entre las bambalinas de la realidad.

Sabemos bien que la fotografía no es, contrariamente a lo que nos quieren hacer creer, un aparato de duplicación de la realidad. Una fotografía es y debe ser tomada como una frase, un discurso, un relato, una propuesta para pasar de la imagen al comentario. Todo en ella *dice*. Dicen la iluminación, el marco, los bordes, lo que cae dentro del campo visual recortado, los objetos que aparecen y también los que faltan. El paisaje, la flor, el rostro, el movimiento congelado *se hacen* y llegan a existir como consecuencia de la foto. No preexisten al disparo del *flash* que los mata y los convoca a una nueva vida.

Sabemos bien también que hay un trabajo posterior al disparo: revelación, retoques, composición digital, transposición de los colores y de las intensidades lumínicas, sobreposiciones, técnicas mil para reformular la frase que es la foto. No es aquí donde reside lo novedoso del trabajo de Ambra Polidori, aunque ella también destaque en esto que llamaríamos el aspecto “artesanal”.

Tampoco hemos de caer en el equívoco de considerar a la fotografía como arma de los discursos ideológicos, sean éstos de izquierda o de derecha. Y no por desconocer que así es usada ni por disminuir su importancia. Cualquiera que ve un periódico o que mira una revista sabe que cada imagen se ubica dentro de una determinada manera de mirar y que las fotos sirven a ciertos fines ocultos o confesos, intencionales o inconscientes, ambiguos o inequívocos, traicioneros a veces de sus propias aspiraciones. En otras palabras, que no existe la foto “inocente” aunque sí la que está animada de buenas intenciones. O malas.

Estamos acostumbrados a ver fotos “de izquierda”, es decir, de denuncia de la realidad opresiva. Fotos de la miseria, de la crueldad de los dominadores, de la tristeza y el desamparo de niños, viejos, parias, torturados. Las vemos y somos movidos a la compasión, a la simpatía con los olvidados, a cuestionar las frágiles bases de nuestra comodidad. No está mal, pero no es el caso de las fotos de Polidori.

¿Por qué decir “no” a las fotos “de denuncia”? Por cierto que ellas tienen su lugar en el pensamiento crítico y consiguen muchas veces aquello que pretenden. Pero hay –creo– en ese menester de tantos fotógrafos afines al periodismo una trampa sutil, no por ello menos trampa. Querría precisarla: es la se-ducción, la trampa retórica, la del “hacerles ver” las cosas como el hombre (la mujer también, señor Vertov) de la cámara las ve. El discurso fotográfico –permítaseme esa extraña composición de palabras–, el discurso fotográfico opera como un chantaje dirigido al espectador; aspira a vencer convenciendo, allanando la conciencia de quien mira. La maldición inherente al lenguaje, la de creer y hacer creer en la palabra del “yo” que habla, impregna tanto más a la fotografía cuanto que ella se pretende y es considerada como “objetiva” (¿qué mayor objetividad que la del objetivo?) mostración de la realidad. Pocas veces el “sujeto” se disimula mejor que con una foto.

La fotografía tiende a la univocidad. No que no pueda mostrar contradicciones: por ejemplo, todos nosotros con

una Polaroid podemos tomar la foto de un indígena descalzo pidiendo limosna a un señor que pasa manejando su Mercedes. La injusticia y la desigualdad son así puestas en evidencia y nadie podría objetar nuestras intenciones documentales al disparar sobre ese objeto el balazo de luz y al publicar o difundir el papel en el que se imprimió el instante. Este momento de la mirada es necesario... pero no es suficiente. La realidad social es confirmada por la foto así como la conciencia de quien asiste al despliegue de la realidad. Se hace visible lo que ya lo era. No basta. Se convence a quien ya estaba convencido y se deja indiferente a quien se le muestra algo que no le importa. Ambos quedan en el punto donde estaban; siguen siendo los mismos. Es trabajo inútil.

Veamos el acontecimiento que es el trabajo artístico de Polidori, casi casi un anagrama de Polaroid, estrictamente, una paronomasia. Ambra Polidori no es Ambra Polaroid, y eso es lo que debemos resaltar. Tomemos como punto de partida estas tres obras que forman un conjunto y veamos su estructura.

El referente “objetivo” es Chiapas, la rebelión indígena comenzada en 1994, la respuesta represiva del Estado. ¿Qué hace Polidori? No fija el instante, eso sería Polaroid. Ella coloca las fotografías (cuatro) sobre un campo dividido por los colores de la bandera mexicana (véase fig. 31). Las tres garantías, los tres colores patrios, el discurso nacional y nacionalista, la ideología oficial de la unidad del país alrededor de símbolos congregantes, todo ello aparece como trasfondo de las imágenes.

Las fotos están, por supuesto, cuidadosamente seleccionadas, pero no es importante quién las tomó ni cuáles son sus valores estéticos. No es ese el trabajo de Polidori. Basta con dar el crédito correspondiente a los periodistas o a los propietarios de la imagen de Chichén-Itzá, de su pirámide. Las fotos son apenas la materia prima para un trabajo conceptual. Podría no haber ninguna foto tomada por ella: su labor artística quedaría de tal modo subrayada más

que borrada; ella no realiza su tarea con el “objetivo”. Las imágenes son en sí bellas u horribles, bellas y horribles, bellas porque horribles, como esa de los huesos ensangrentados o la del soldado apuntando al indio, o la de la débil mujer lanzando su cuerpo indefenso contra el soldado con sus pertrechos y armas largas.

También es materia prima uno de los iconos de la cultura occidental: el cuadro de Magritte *Esto no es una pipa* sacado de su contexto pictórico, de su marco (fig. 32). La pipa célebre está dislocada, cabalgando sobre un Marcos que cabalga, pasando al frente la del pintor belga mientras que la pipa “real”, la que Marcos fuma, no se ve sino que se infiere a partir del humo que de ella sale. Las letras de la cuidadosa y escolar caligrafía de Magritte han perdido las referencias que el pintor pergeñó y se ofrecen a una lectura diferente a todas las que hasta el presente se han ensayado de uno de los cuadros más inquietantes de la historia del arte, empezando por la más aguda de esas lecturas, la de Michel Foucault. *Ceci n'est pas une pipe*, juego de palabras que hace aparecer connotaciones tales como broma, chiste, trampa, fruslería, rabieta, todo eso que no es lo que Marcos fuma. ¿Cuál es la pipa, la de la representación artística, la del subcomandante, la de las letras de la frase que nadie podría fumar, la del enorme campo tricolor del montaje Polidori? Pregunto: ¿es ésta la obra de una artista o de una filósofa? Y avanzo una respuesta: la filosofía recurre a las bellas artes para encontrar sus propios límites. Encontrar y no rebasar porque de todos modos nos hemos de quedar dentro de tales límites: los del discurso, los “lenguajeros”. Reconocemos las partes de la obra, colores del símbolo patrio, saber de la rebelión chiapaneca, invocación a nuestra cultura para reconocer el cuadro de Magritte, título de esta foto: *El subcomandante Marcos*, integración de la misma en una serie de trabajos con un título que forma parte de la obra y que llama a reflexionar de otra manera: *¿Quién protege la Historia de la historia?*, referencias a los autores: al fotoperiodista, a la autora de la com-

posición, a su condición de obra de arte, encuadrada por sus marcos que no son “Marcos”, su expresa contraposición de *Historie* y *Geschichte*, *Historia* e *historia*, figurada por la alternancia de H mayúscula y h minúscula.

El aparato conceptual movilizado (por la artista en el espectador) es inmenso y la pretensión es clara: no se intenta mostrar la realidad sino trastocarla. La subversión es la de los reconocimientos de las imágenes en medio de las cuales estamos inmersos. No se pretende con una obra semejante “hacer ver”, provocar la “toma de conciencia”, abogar por las buenas causas. No se aporta nada a la representación que cada uno ya tiene de lo que pasa con los indígenas y con el acontecimiento histórico de la rebelión. El discurso al que somos convocados no quiere convencer ni se presenta como producción de un bello semblante sino que *desconstruye*, inquieta, problematiza las certidumbres, replantea las condiciones de la subjetividad y, en última instancia, pregunta también acerca de las relaciones entre las bellas artes, la filosofía y la política.

A esa pregunta responde el texto de Wittgenstein, incluido por sobreimpresión en el tríptico, que es la clave que subtiende y da coherencia al conjunto de frases fotográficas que se nos propone, el que hemos reproducido en el epígrafe. El contenido de esa proposición filosófica se refiere a las conexiones entre las cosas. Estas conexiones (entre la pirámide, la computadora, la foto del soldado) no están en lo real; en lo real las cosas simplemente pasan... a menos que se suponga una inteligencia que las une entre sí al servicio de algún proyecto inescrutable. Nada “conecta” el acontecimiento pasado con el presente, nada “conecta” nuestros espacios íntimos con las ágoras públicas, nada “conecta” el desarrollo tecnológico con la miseria. Para que haya conexión es necesario que los dos o los  $n$  objetos exteriores sean relacionados en el “interior” de un sujeto. Es allí donde los eventos exteriores, las imágenes que nos hacemos de esos acontecimientos y el discurso en el que los integramos se “conectan”. En otras palabras, el “anu-

damiento” de lo real, lo imaginario y lo simbólico, del monumento de la cultura maya, de la foto del soldado y la foto de los cadáveres y del Internet como instrumento que permite a los zapatistas hacer conocer su lucha, es algo que requiere de un sujeto, un sujeto llamado a pensar, un sujeto interesado en establecer “conexiones” que están a nuestro alcance.

Es allí donde –creo– se ubican la trascendencia y la originalidad filosófica del trabajo de Polidori, ilustrando la verdad de la que habla el filósofo vienés... hasta el punto de ir más allá que él. Y donde se revela una función del arte que podría pasar inadvertida hasta para el más agudo de los filósofos. En efecto, ante este discurso “metafotográfico”, ¿no habrá que cuestionar la división entre conexiones externas e internas?, ¿no seremos todavía víctimas de una oposición ingenua, “evidente”, entre lo que pasa en el mundo y lo que pasa en nuestras cabezas, como si se tratase de entidades diferentes y hasta mutuamente contradictorias?

La proposición de Wittgenstein nos dice que somos nosotros, en nuestro “interior”, los que establecemos la conexión entre los hechos del “exterior” que son los representados en las cuatro fotos que se despliegan sobre el fondo de la bandera tricolor. Sería fácil decir que Ambra Polidori, es decir, el arte fotográfico para el caso, establece en su mente la conexión entre las cuatro imágenes, cinco con el emblema patrio del trasfondo, y nos la entrega para que “reflexionemos” sobre su montaje. Puede ser incluso que alguien se sienta halagado interiormente por haber “pescado” el mensaje, las referencias implícitas: cuadro de Magritte, reflexión filosófica, historia de la fotografía, información actualizada sobre la guerra de alta o de baja intensidad, en fin, que los sujetos refrenden su estatuto narcisístico (“¡Cuánto que sabemos!”) a partir de esta obra de arte que consiste en un montaje “inteligente” de hechos visibles que permiten la aparición de “conexiones” invisibles.

Se consagraría así al equívoco la obra de arte, y –me pa-

rece— Wittgenstein sería el responsable. Veo las cosas de modo diferente.

No se trata de un “exterior” preexistente y carente de sentido hasta que un “interior”, el del artista y secundariamente el de su público, establecen las “conexiones”. Es la pirámide la que hace al paisaje del sureste mexicano, son los cadáveres lo que hacen a la historia de la rebelión zapatista, es el Internet representado por la computadora la que hace al sujeto informado que la maneja. La relación entre las cosas no es la de “lo exterior” con “lo interior” sino la de un sujeto que es el efecto del montaje de las imágenes que lo configuran y de los discursos en medio de los cuales nada. Nada de nadar, nada de nada. Pescado por las contradicciones que lo forman, pescado en la red, la red de los discursos que se le proponen. Eso somos: no una conciencia constituyente del mundo por el hecho de “pescar” ciertas conexiones entre hechos que pasan a nuestro alrededor sino efectos de esos hechos, consecuencias. Los pescados, no los pescadores.

Y ésta es la consecuencia, la consecuencia de Ambra Polidori, artista consecuente si las hay. No somos nosotros los que establecemos las conexiones entre los elementos heteróclitos que ella monta en una sola obra. Nosotros somos la consecuencia de su discurso fotográfico. No la estamos esperando: es ella quien nos hace otros diferentes de los que éramos con su método “surrealista” de poner al paraguas y a la máquina de coser sobre la mesa de disección. La pipa del cuadro de Magritte encima de la foto del subcomandante echando humo sobre el símbolo de la patria con la frase que señala que “esto” (*ceci*) no es la pipa que creemos ver (fig. 32).

La conexión interior de la que hablaba nuestro muy querido filósofo es un efecto no de las conexiones entre las cosas de afuera sino que resulta de la obra de arte sin la cual ni el mundo ni los sujetos que creemos vivir en él existiríamos.

Ahora sí podemos definir en qué consiste la originalidad

de estos ensamblajes de materiales heterogéneos: la representación del mundo y de la realidad que nos hace ser quienes somos, que nos hace sujetos, es un derivado de esas producciones humanas que consideramos *arte* o *tekhné*.

¿Construcciones? ¡No! Construcciones ya tenemos, y de sobra, desde antes de encontrarnos con la obra de arte. Lo que el artista opera en sí y en su público es una disolución de esas construcciones que nos instalan confortablemente en lo que llamamos “la realidad” (como si hubiese tal cosa y como si ella fuese una) porque hay otros dispuestos a compartir con nosotros esa visión del mundo. Lo que hace el arte, cuando es de verdad, es una desconstrucción de esa realidad. Por lo tanto, el arte nos hace deshaciéndonos, desasiéndonos, de nuestras creencias e ilusiones.

La arquitectura, la sinfonía, el poema, la foto, en síntesis, las artes todas, no establecen la relación entre lo exterior y lo interior sino que hacen al sujeto en su relación con la realidad que ellos constituyen.

¿Qué decimos? Para ser concretos: que Chiapas y que nosotros mismos somos, en tanto que sujetos, los efectos de un montaje de acontecimientos, imágenes y palabras como el que ilustran estas obras “fotográficas”, filosóficas en verdad y en el mejor sentido de la palabra, etimológico incluso, de Ambra Polidori.



## 10. LA TOSCA: EL DESEO DE SCARPIA

A Fernando Fraga

Hace 200 años, para ser precisos, el 17 de junio de 1800, tuvo lugar un acontecimiento histórico, la batalla de Marengo, en la que las fuerzas de Napoleón obtuvieron una ambigua victoria frente a los austriacos. El dramaturgo francés Victorien Sardou resolvió ambientar en ese día la acción de su drama *La Tosca*, que fue estrenada por Sarah Bernhardt en París en 1887. La gran diva de la voz de oro, según el decir de uno de sus infinitos amantes, Victor Hugo, no sabía que el destino pondría mediante ese personaje una mano negra en su vida. Como bien saben los espectadores del teatro lírico, en la escena final Tosca se suicida lanzándose desde los muros del Castel Sant'Angelo de Roma, lugar de la acción. Pues bien, en 1905, en el curso de una de sus vastas giras, la Bernhardt saltó en un escenario de Rio de Janeiro, el colchón que la esperaba detrás de la muralla de cartón piedra era bastante malo, resortes no tenía, la lana era poca, y ella al caer se quebró tibia y peroné. Para peor y para colmo, la herida expuesta no cicatrizó, tanto que fue diez años después, los que transcurrieron desde 1905 hasta 1915, cuando la gangrena obligó a que le amputasen la pierna a la altura de la rodilla.

Es posible que pocos se acordasen hoy de *La Tosca*, si el drama de Sardou no hubiese llamado la atención de los músicos. Verdi se sentía demasiado viejo para transformarla en ópera y fue el joven Giacomo Puccini, el lucano, quien, con la colaboración de dos dramaturgos menores, Illica y Giacosa, quitaron actos enteros, referencias políticas, personajes y hasta el artículo determinado para producir un texto que se llamó simplemente *Tosca* y que se es-

trenó como ópera en la propia Roma hace cien años, en 1900.

Ahora, en este 2000, 200 años después de la acción ficticia, 100 años después del estreno, por el aniversario mismo, *Tosca* es el drama lírico más representado en el mundo, superando incluso, pero sólo por este año, a sus eternas rivales, *Carmen*, de Bizet, y *La Traviata*, de Verdi. Para nosotros es ocasión de regresar sobre viejas impresiones y textos archivados para exponer nuestras ideas sobre el modo particular en que esta ópera logra despertar “el terror y la piedad” de la definición milenaria de la tragedia y que nos parece el secreto de su hechizo y de su sólido arraigo en el repertorio, más allá incluso de la razón inapelable de la belleza de la música y de las generosas oportunidades que brinda al melodioso gorgoriteo de los cantantes.

Comenzaré por plantear mi tesis de modo dogmático y después trataré de justificarla con citas y argumentos. La originalidad y el impacto de la ópera de Puccini no dependen tanto de la protagonista, Floria Tosca, una más dentro de la larga lista de las inocencias perseguidas y de las indefensas víctimas del destino o de poderes maléficos que han poblado los escenarios melodramáticos del mundo. Diría que todo el interés de Tosca, la mujer, depende del modo en que trata de arrancarse el *scorpio* que quiere hundir sus pinzas en su carne y en su alma. Su rol es subordinado y ella misma resulta un personaje un tanto incoherente que es, para el maratónico y enciclopédico Blas Matamoro, “una mujer libre, amante impulsiva y cachonda, a la vez que beatorra y culposa, devota de la Virgen, enemiga de liberales y ateos volterrianos y sometida a la censura de su confesor...” (*Scherzo*, núm 143, abril de 2000, p. 126), una más entre las enamoradas dispuestas a sacrificarse; no nos fascina tanto, decíamos, Tosca, cuanto la diáfana precisión con la que es presentado el personaje siniestro y brutal del jefe de policía, Scarpia. Creo que la originalidad y el interés dramático de la trama provienen de

la memorable presentación del policía en el momento en que tal figura aparece, no en el escenario de la Scala o de La Fenice, sino en el del mundo moderno al nacer el siglo XIX. Y lo que es asombroso es cómo Puccini, imponiéndose a los libretistas y yendo más allá que su fuente de inspiración, Sardou, retrata el deseo del policía y la relación de ese deseo con el objeto de su violencia. El objeto, Tosca, la mosca; el sujeto, Scarpia, la araña. Y el artista, Puccini, la telaraña. Todos desnudos ante nosotros, los espectadores.

El mecanismo que desencadena el drama ha sido tomado, casi copiado, de una obra ilustre y la comparación se impone de modo tan obvio que los libretistas tuvieron que hacerla explícita para que no se les imputase un plagio. Tosca es Otelo, Scarpia es Iago, el pañuelo de la tragedia de Chipre es un abanico en la de Roma. La analogía es tan evidente que podríamos vernos arrastrados a desconocer las diferencias entre las dos escenificaciones. Tanto Iago como Scarpia actúan acicateando los celos de sus víctimas para cumplir con propósitos políticos, pero mientras Iago aspira a desplazar a Otelo de su gobernatura, Scarpia no persigue un fin utilitario, está guiado antes que nada por el goce a través del dolor que inflige a su víctima. Iago lucha contra un poderoso, su superior jerárquico, y se vale de la simulación, Scarpia ataca impunemente a indefensos y disfruta del sufrimiento que provoca. De todos modos lo que importa es el resultado estético y en esto la analogía se sostiene: Iago es un personaje más interesante que Otelo y Scarpia es más cautivante que Tosca. Así había sucedido ya poco antes en la historia de la ópera, cuando entre Arrigo Boito y Verdi plasmaron su genial *Otelo*, ese melodrama señero al que Boito quería intitular *Iago*, y casi lo consigue a pesar de Verdi y en desmedro de Shakespeare.

El olfato de Puccini al caer sobre el drama de Sardou lo llevó a realzar ciertas posibilidades dramáticas de Iago, a ajustar su personificación. Con Scarpia, Iago encuentra su posición política exacta, su verdad, la que le corresponde en el mundo contemporáneo, la de jefe de policía. *Tosca*

está ambientada en el tiempo de la invasión napoleónica a Italia y las tropas francesas, como convenía al gusto liberal de Sardou, eran una presencia distante que traía efluvios de libertad; por eso Scarpia aparece allí como el jefe de una banda de esbirros al servicio de la monarquía y de los ultramontanos. Pero la historia no avala esta simplificación y la definición de los lugares con respecto a las posiciones ideológicas no es tan transparente. En efecto, la Revolución francesa, con su mensaje de Libertad, Igualdad y Fraternidad, aportó un resultado muy concreto, uno entre tantos, la policía del terror. Scarpia, mostrado del lado del oscurantismo, no puede ocultar su verdadero rostro que es el de Fouché, ese jefe de la policía parisina que dirigió masacres y aterrizó a la población como jacobino, como napoleónico (en éstas estaba en 1800, cuando “sucede” lo de *Tosca*) y, finalmente, como monárquico, cuando la restauración de Luis XVIII. Ese Fouché que fue el encargado de la represión interna entre 1792 y 1815, intrigante indispensable para todos los gobernantes sin que importase su signo político o sus ideas, ese Fouché que es el antepasado de los Göring y los Himmler, de los Beria y de nuestros oscuros, corruptos, farsescos y sanguinarios amos de la policía en nuestro continente. Scarpia-Fouché, el otro rostro de la Declaración de los Derechos del Hombre.

Todos coinciden en atribuir a Puccini mismo el mérito de haber dado a Scarpia el lugar protagónico en los dos primeros actos y de haber realizado así el sueño de todo dramaturgo, el de crear un paradigma, un carácter definitivo e imborrable que se anida y deja su marca no sólo en el corazón de Tosca sino, por añadidura, en el de todos los espectadores. Pero cuando un dramaturgo logra ese efecto no hace sino convocar a un psicoanalista para que diga que si tal hazaña fue posible era porque dicho personaje estaba ya siempre ahí, siempre presente en la pesadilla y en el deseo innombrable de los espectadores. Fascinarse con el factótum del terror es reconocerlo, encarnarlo en un afuera que conecta con algo incorporado en cada uno,

abrir el diafragma de lo imaginario para facilitar la catarsis exorcista. La figura del jefe de policía del absolutismo es un habitante permanente del horror contemporáneo. Los artistas han conseguido concretar este monstruo en ciertas creaciones relevantes: *Under Western Eyes* (*Bajo la mirada de Occidente*) de Conrad, 1984 de Orwell, *El huevo de la serpiente* de Bergman y, no en menor medida y entre los primeros en el tiempo, este Scarpia de *Tosca*.

Freud reconocía tres tipos de lucha trágica: contra los dioses y los poderes del destino, contra miembros de la misma sociedad, y contra tendencias inconscientes en el propio individuo. La culminación del efecto dramático se consigue cuando se combinan con felicidad los tres diferentes conflictos. El jefe de policía es una figura de máximo interés porque funciona como representante del destino para sus víctimas, porque personifica la represión y hace translúcidos los enfrentamientos sociales y porque él es, en sí mismo, el depositario de impulsos sádicos que bien pudieran albergarse en cada uno de los espectadores, tal vez de modo diferenciado si consideramos la diferencia entre hombres y mujeres, entre fantasmas sádicos y fantasmas masoquistas. Tosca, la inocente, al culminar el sublime segundo acto (véase la filmación con Gobbi y Callas en París) mata a Scarpia. Los espectadores, con nuestro “prometeísmo empequeñecido”, según el astuto dictamen de Freud, también participamos en el acto heroico. La catarsis nos alcanza en ese momento a pesar de que todo se descalabra en el tercer acto, cuando Scarpia obtiene su victoria *post mortem*, Mario es fusilado y Tosca se suicida. De este modo nos vemos llevados a preguntarnos por el deseo de Scarpia y por el trasfondo de su sadismo manifiesto tal como Puccini nos lo presenta.

No deberemos ir más allá del texto de las palabras que le toca decir. El aguijón que hace vivir a Scarpia, el objeto que busca desesperadamente, es la manifestación del dolor y de la escisión subjetiva de sus víctimas, el que ellas no puedan verse al espejo después de pasar por él. Así como

sucede siempre con el deseo, el fin que persigue no es utilitario. Para torturar y para doblegar a Tosca haciéndola rendirse a su seducción, construye un escenario perverso que consiste en obligarla a presenciar y a sentir el suplicio de su amante, Mario. El dolor y la rabia de la mujer actuarán como el afrodisiaco que su pulsión requiere. Cuando ella le dice: “Es a mí a quien torturas”, puede él descubrir su designio “Pude verte como nunca antes. Ese llanto tuyo era lava para mis sentidos y tu mirada de odio al atravesarme aumentaba la ferocidad de mis deseos. Ágil como un leopardo te aferraste a tu amante. ¡Ah!, en ese momento juré que serías mía. ¡Cómo me odias!... Es así como te deseo.”

La sabiduría del drama está en la conciliación de las peculiaridades de la vida erótica, la perversión, con la posición del personaje en la vida de la *polis*. La fórmula de Scarpia es: al goce por la violencia. Pero no al modo del violador que provoca el odio, el odio posterior, con su acción. Para Scarpia es importante provocar el odio como condición de la satisfacción de su deseo que debe realizarse sobre un objeto enfurecido y reducido a la impotencia.

El objeto que es causa de su deseo no es el cuerpo de la mujer ni el abandono o la condescendencia de ésta. No quiere violentarla, quiere que ella se violente a sí misma, quiere envilecerla, someterla golpeándola en lo que ella más quiere, poseerla destruyendo lo que ella ama en el otro y lo que la haría digna del amor del otro: “Por amor a su Mario se rendirá a mi placer. Así es la profunda miseria de los amores profundos.” Incapaz de amar –y ya veremos por qué–, debe destruir el amor.

¿Venal? Sí; sin duda, Scarpia lo es. Tampoco su venalidad apunta a los bienes, su meta es el arrebató y el despojo. Se trata, también en esto, de provocar el odio y la envidia. Es un buen motivo para explicar la vida suntuosa y la ostentación descarada de los bienes malhabidos. La ópera no nos presenta la caracterización de un jefe de policía que corresponda al perfil psicológico del funcionario o a un

promedio estadístico de sus rasgos; es una radiografía de sus móviles y de su deseo, y así alcanza, con prodigiosa parsimonia y sutileza extrema, la dimensión de lo universal.

Venal, sí, pero no se vende a precio de moneda; por eso desdeña las joyas que se le ofrecen para indultar a Mario. Su meta es la conquista rapaz y violenta “cuyo sabor es más intenso que el del consentimiento melifluo”. Scarpia se inflama con el odio que provoca, lo necesita. No puede identificarse con la mujer y repudia todo lo que pueda ser recíproco, compartido: lechosos amaneceres, suspiros y ternura, acordes de guitarra, arrullos de paloma, condescendencias. La delicadeza le es ajena, enemiga. Tan desesperado es su rechazo de la feminidad que no tarda en hacerse sospechoso. ¿A quién estará tratando de violar, con quién se liga, cuando manifiesta ese anhelo que ya hemos citado: “Por amor a su Mario se rendirá a mi placer”? Es claro que el desencadenante de su deseo es aquello que en la mujer es deseo de otro. Una vez que este objeto insustancial e inaprehensible, el deseo de ser deseada por otro hombre, le es arrancado, la mujer es desechada como un objeto inservible para el policía: “Deseo y persigo la cosa que deseo, me sacio con ella y en seguida la arrojo y me vuelco sobre una nueva presa.”

Así, el personaje emite nuevas luces sobre el amor. La posibilidad del encuentro sexual con el otro depende de una cierta identificación con ese otro, para el hombre que lo es de verdad, de una cierta feminización. Y, en sentido inverso, para la mujer con el hombre. Si el hombre renuncia por completo a su virilidad en esa identificación con la mujer, el desenlace por el lado de la homosexualidad resulta evidente. Mucho menos evidente, más oscuro en cuanto parece contradictorio, es el camino que lleva a la homosexualidad cuando está bloqueada toda posibilidad de identificación con la mujer en el acto sexual. Al no poder aceptar nada de lo femenino en sí mismo, Scarpia sólo puede acceder a la mujer provocando su odio y llegando a

un encuentro donde el *partenaire* es, en lo imaginario, el hombre deseado por esa mujer.

De modo que Scarpia no es un personaje más o un personaje importante en *Tosca*. Él representa allí una posición ejemplar con respecto al deseo. Su sadismo pone en evidencia lo que llega a pasar en el hombre cuando no puede responder a la demanda de la mujer que pasa por una demanda de aceptación, en términos especulares, de los significantes de la feminidad. La desmentida o renegación de lo femenino, el no poder saber nada de la mujer en tanto que mujer, el rechazo de la imagen de la castración, lo conducen a un mundo donde las relaciones propiamente genitales están excluidas, al sadismo anal. ¿Es éste el secreto de Scarpia, la recóndita verdad del jefe de policía?



*Esta página dejada en blanco al propósito.*

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Adorno, Theodor W.: 150, 196  
Agustín, san: 102, 107, 149  
Alberti, Rafael: 47  
Althusser, Louis: 148, 197, 200  
André, Giorgio: 148  
André, Serge: 17, 36, 146-149, 151-153, 155-157, 159, 161, 163-165  
Antonio, san: 101  
Aristófanos: 183  
Aristóteles: 92, 93, 94, 103  
Arnaud, Jean P.: 78  
Assoun, Paul L.: 78  
Augusto: 105  
Austin, J.L.: 32  
Averroes: 92, 93, 94, 103
- Bach, Johann Sebastian: 83, 109, 238  
Bachelard, Gaston: 249  
Bachelier, Henri, Mme.: 91  
Bacon, Francis: 69  
Balzac, Honoré de: 7  
Barnacle, Nora (esposa de Joyce): 57  
Barrera, Trebolle: 103  
Baudelaire, Charles: 56, 108, 211  
Beckett, Samuel: 70  
Beckmann, Max: 207  
Beethoven, Ludwig van: 109, 147, 152, 230  
Benjamin, Walter: 86, 94-98, 103, 107, 110, 112, 114-117, 120, 123, 124, 126, 133, 137, 138, 145  
Bergman, Ingmar: 264  
Beria, L.P.: 263  
Bernard, Claude: 203  
Bernardo, san: 27  
Bernhard, Sarah: 260  
Bernhard, Thomas: 78, 82, 149, 238  
Biguenet, J.: 145  
Bizet, Georges: 261  
Bloom, Harold: 28  
Boileau, Despréaux Nicolás: 9  
Boito, Arrigo: 262  
Bonaparte, Napoleón: 8, 260  
Bonifaz Nuño, Rubén, 97  
Borges, Jorge Luis: 19, 51, 86, 89-94, 97, 98, 103, 108, 113, 125, 126  
Boulard, Antoine-Marie-Henry: 7-11  
Bouveresse, Jacques: 78  
Bradbury, Ray: 65, 243  
Brancusi, Constantin: 70  
Brecht, Bertolt: 50  
Brendel, Alfred: 152  
Butor, Michel: 199
- Cage, John: 109  
Calderón de la Barca, Pedro: 50  
Callas, Maria: 264  
Calvino, Italo: 28, 68, 203  
Canetti, Elías: 11  
Cervantes Saavedra, Miguel de: 87, 89, 90-92, 97, 126, 136, 252  
Cézanne, Paul: 140  
Chardin, Jean-Baptiste Simeón: 200, 207  
Chesterton, G. K.: 93  
Chillida, Eduardo: 230, 232-235, 238-240, 242, 247, 249, 250  
Chillingworth: 107  
Chomsky, Noam: 123

- Cocteau, Jean: 65  
 Cohen, Ronnie: 204  
 Confucio: 25, 86  
 Conrad, Joseph: 264  
 Constantino: 105  
 Cornish, Kimberley: 79  
 Corominas, Joan: 72  
 Cortázar, Julio: 1-5, 159  
 Cranach, Lucas: 207  
 Cremonini, Leonardo: 147, 161, 197-205, 207-214  
 Cusa, Nicolás de: 77
- Dámaso: 101  
 Darwin, Charles: 97  
 Davoine, Françoise: 79  
 Debray, Régis: 148  
 Derrida, Jacques: 91, 100, 110, 117, 124, 209, 236, 244  
 Descartes, René: 9, 75, 233  
 Descuret, J.B.F: 10, 11  
 Diabelli, Anton: 152  
 Diógenes: 80  
 Dix, Otto: 207  
 Dryden, John: 97  
 Duchamp: 140, 207
- Eagleton, Terry: 79  
 Eco, Umberto: 55, 148, 203  
 Einstein, Albert: 150  
 Eliot, T. S.: 63, 69, 214  
 Emmanuel, Pierre: 199  
 Esquilo: 121  
 Euclides: 233, 235
- Faulkner, William: 86  
 Fauré, Gabriel: 22  
 Fechner, G.T.: 245  
 Ferenczi, Sandor: 25  
 Finney, Albert: 12, 13, 14  
 Fliess, Wilhelm: 246, 247  
 Fontana, Domenico: 209  
 Foucault, Michel: 76, 209, 255
- Fouché, Joseph: 263  
 Fourier, Charles: 186, 187  
 Fraga, Fernando: 260  
 France, Anatole: 89  
 Francés, Tamara: 147  
 Frege, Gottlob: 80  
 Freud, Sigmund: 2, 20, 25, 28, 36, 41, 44, 49, 50, 58, 69, 73-75, 84, 97, 98, 114, 115, 118-122, 126, 134, 135, 138-140, 142-144, 149, 153, 155, 166, 168, 183-185, 187, 191, 192, 194, 196, 201, 223-225, 230, 240, 242, 243, 245-251, 264  
 Fromm, Erich: 134
- Galileo: 50, 128  
 Gasque, Margarita: 148  
 Gautier, Théophile: 210  
 Gerhardt, Roberto: 162  
 Giacosa: 260  
 Gijsbrechts: 209  
 Gobbi, Tito: 264  
 Goethe, Johann Wolfgang von: 121  
 Göring, Hermann Wilhelm: 263  
 Gorostiza, José: 67  
 Goya, Francisco de: 200  
 Greenaway, Peter: 70, 101, 216, 218, 220-223, 226, 228  
 Grünewald, Mathias: 200  
 Gutenberg, Johannes: 107
- Hartley, L. P.: 246  
 Harwood, Ronald: 12  
 Haydn, Joseph: 109  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 121, 252  
 Heidegger, Martin: 56, 61, 64, 69, 78, 121, 232-236, 240, 242, 250  
 Hilbert, David: 113  
 Himmler, Heinrich: 263  
 Hitler, Adolf: 79

- Hölderlin, Friedrich: 86, 108-112, 114, 115, 126, 224  
 Homero: 22, 86, 87, 97, 99, 103, 110, 137  
 Houston, John: 74  
 Huxley, Aldous: 75
- Ibsen, Henrik: 50  
 Illica: 260
- James, William: 90  
 Janik, Allan: 78  
 Jarmann, Derek: 79  
 Jerónimo, san: 86, 88, 100, 101, 104-108, 228  
 Jesucristo: 56, 105, 106  
 Jouffroy: 203  
 Joyce, James: 57, 86, 92, 97, 121, 140, 149, 152, 165, 227  
 Juan, san: 91, 106, 130  
 Jung, Carl Gustav: 114  
 Justiniano: 107
- Kafka, Franz: 86, 92  
 Kandinsky, Wassily: 69  
 Kant, Immanuel: 25, 242  
 Kantorowicz, Ernest: 16  
 Kerr, Philip: 79  
 Klein, Melanie: 134, 239  
 Klimt, Gustav: 207  
 Kubrick, Stanley: 220
- Labastida, Jaime: 17  
 Lacan, Jacques: 22, 41, 69, 74, 75, 88, 97, 113, 116, 119, 121, 132, 134, 142, 144, 166, 170, 172, 173, 183, 184, 192, 206, 223, 225, 227, 228, 240, 247, 249  
 Ladmiral, René: 98  
 Lelouch, Claude: 206  
 Lem, Stanislaw: 249  
 Lévi-Strauss, Claude: 88  
 Ligeti, Gyorgy: 39, 69
- López, Ruy: 89  
 Lucas, san: 106  
 Lucrecio: 172-175  
 Luis XVIII: 263  
 Lutero, Martin: 98, 104-109
- Mabillon, Jean: 9  
 Mac Carthy: 162  
 Mac Guinness, Brian: 78  
 Madonia, Franca: 198  
 Magritte, René: 209, 255, 257, 258  
 Mann, Thomas: 150  
 Mansilla, Margarita: 145  
 Marco Polo: 68  
 Marcos, san: 106  
 Marcos, subcomandante: 255, 256, 258  
 Marx, Karl: 28, 68  
 Masaccio: 207  
 Matamoro, Blas: 193, 261  
 Mateo, san: 106  
 Matheson, Rolf: 161  
 Melville, Herman: 86  
 Menard, Pierre: 88, 90, 97, 98, 103, 125, 135, 136  
 Mesina, Antonello da: 101, 228  
 Michaux, Henri: 86  
 Miller, Elizabeth G.: 145  
 Miró, Joan: 209  
 Moisés: 130  
 Molière: 23, 60  
 Moliner, María: 72  
 Mondrian, Piet: 203  
 Monet, Claude: 214  
 Montaigne, Michel de: 121  
 Montalvo, Juan: 89  
 Monteverdi, Claudio Giovanni: 22  
 Montfaucon, Bernard de: 9  
 Moore, George Edward: 82  
 Morandi, Giorgio: 199, 212, 214  
 Moravia, Alberto: 148  
 Morris, Ivan: 217, 229  
 Mozart, Wolfgang Amadeus: 109

- Münch, Edvard: 200, 207  
 Murena, H.A.: 95  
 Musil, Robert: 69, 92, 252
- Navarro, Fernanda: 198  
 Newton, Isaac: 233, 235  
 Nietzsche, Friedrich: 20, 56, 69, 90, 99, 100, 114, 121, 171, 184, 230, 231  
 Nolde, Emil: 207
- Orff, Karl: 111  
 Ortega y Gasset, José: 100, 120, 140-146  
 Orvañanos, Tere: 199, 203  
 Orwell, George: 264
- Padro, san: 105  
 Pannwitz: 116  
 Pascoe, David: 229  
 Paz, Octavio: 166, 168, 169, 171, 184, 186, 187, 190, 192-194, 196, 231  
 Perón, Juan Domingo: 59  
 Pessoa, Fernando: 79  
 Picasso, Pablo: 239  
 Píndaro: 110  
 Pio XII: 59  
 Platón: 121, 169, 183, 203  
 Plauto: 89  
 Poe, Edgar Allan: 205  
 Polidori, Ambra: 251-255, 257-259  
 Pollock, Jackson: 203  
 Proust, Marcel: 4, 92, 118, 211, 246  
 Puccini, Giacomo: 260-264
- Quevedo, Francisco de: 89
- Rabelais, François: 252  
 Raflin, Numa: 11  
 Ravel, Maurice: 80  
 Reid, Alastair: 19
- Reimann, Aribert: 15  
 Rembrandt: 200  
 Resnais, Alain: 69, 206  
 Rilke, Rainer Maria: 108, 122  
 Rimbaud, Arthur: 122, 174  
 Rivette, Jacques: 206  
 Robins, Ed: 201, 216  
 Rodríguez Monegal, Emir: 19  
 Rohmer, Eric: 206  
 Roosevelt, Franklin D.: 150  
 Rothko, Mark: 200  
 Rousseau, Jean-Jacques: 154  
 Rovira, Mme.: 174, 175  
 Rueda, Santiago: 118  
 Russell, Bertrand: 78, 80, 82
- Saal, Frida: 199, 221, 229  
 Sade, marqués de: 186  
 Salinas, Pedro: 18  
 San Martín, José de: 59  
 Saramago, José: 99  
 Sardou, Victorien: 260, 262, 263  
 Sartre, Jean Paul: 74  
 Schoenberg, Arnold: 69  
 Schreber, Daniel Paul: 114, 115  
 Schulte, R.: 145  
 Schumann, Robert: 109  
 Shakespeare, William: 14, 15, 28, 37, 38, 85, 86, 99, 137, 228, 262  
 Shonagon, Sei: 217, 223, 229  
 Sófocles: 49, 97, 108-111, 126  
 Shostakovich, Dmitri: 162  
 Spinoza, Baruch: 56  
 Stalin, Joseph: 162  
 Steiner, George: 86, 110, 111  
 Stevenson, Robert Louis: 28  
 Strauss, Richard: 12
- Tarkovsky, Andrei: 226, 249  
 Thomas, Dylan: 149, 152  
 Tolstoi, León Nikolaievich: 140  
 Toulmin, Stephen: 78  
 Trebolle Barrera, Julio: 101, 105

- Valéry, Paul: 52-54, 56, 58, 71, 90,  
166, 168, 169, 171, 173-176,  
183, 184, 187, 196, 197, 212
- Valverde, José M.: 63
- Van Eyck, Jan: 207
- Velázquez, Diego de: 16, 200, 208,  
212
- Verdi, Giuseppe: 260, 261, 262
- Verlaine, Paul: 204
- Vermeer, Jan: 12, 200
- Vertov, Dziga: 253
- Vicens, Josefina: 63
- Victor Hugo: 260
- Vinci, Leonardo da: 56, 207
- Virgilio: 107
- Voillier, Jeanne: 175
- Wagner, Richard: 140
- Walter, Bruno: 150
- Weber, Anton: 140
- Wilkins, John: 113
- Winnicott, Donald: 244
- Wittgenstein, Ludwig: 18, 22, 77,  
78-83, 196, 251, 256-258
- Wojtyła, Karol: 105
- Woods, Alan: 229
- Woolf, Virginia: 50, 86
- Yates, Peter: 12, 13
- Yourcenar, Marguerite: 241

tipografía: fernando rodríguez perezbolde  
impreso en impresores aldina, s.a.  
obrero mundial 201 - col. del valle  
dos mil ejemplares y sobrantes  
28 de agosto de 2001