

Sobre el oficio de ser (o no ser) psicoanalista *

Algunas veces salimos a la calle sin ninguna idea preconcebida y casi por azar nos encontramos con una pregunta que no nos habíamos formulado. Una exposición de cerámica, por ejemplo. Voy a ella porque se trata de una amiga y de una artista, doble razón para admirar sus piezas. De pronto salgo y tengo la impresión de que, a diferencia de las tuyas, mis manos están vacías. ¿Qué produzco entonces, si es que produzco algo? El viejo oficio de la alfarería recrea esa sensación, quizás envidiada -por qué no decirlo- del producto acabado, de la pieza expuesta, de la obra vendida. Todos los cauces que van desde el artesano, su contacto material con la tierra, hasta los hilos del mercado donde el objeto es producto dentro de las leyes del capital. Trabajar la tierra hasta lograr hacer de ella un objeto de exposición que lleve la marca del autor, el peso de su técnica, la sensibilidad que lo inquieta, una expresión propia, una parte del artista que cede a otros para que los otros gocen también de su belleza o de la que pueden imaginar en contacto con las formas que otro ha imaginado. Un esfuerzo que debe culminar en el sentimiento de decir: ésta es mi obra, esto soy yo cuando intento crear.

El analista, ¿qué podría decir de su trabajo?, ¿cuál es la materialidad que lo sustenta? De entrada, ninguna. Nada hay en el trabajo del analista que sea material salvo su tiempo. Es el tiempo, la sesión, los cincuenta minutos, lo que puede decirse, si se quiere hablar en términos económicos, aquello que vende o alquila. En un sentido estricto podría expresarse que la sustancia material que se expone en un mercado de oferta y demanda, que varía de acuerdo a las situaciones económicas del país donde vive, de su prestigio, de su clientela, de tantas cosas, esa sustancia material es un tiempo determinado que ha convenido con alguien. Trabaja, pues, en lo mínimo, en el límite de que, para existir, haya unos minutos concertados, y ese concierto se dará durante un tiempo indefinido, por cuanto es desconocido para ambos, iba a escribir, protagonistas. Y me detengo, ¿qué protagoniza el analista? Si un observador no enterado detallara la escena de una sesión podría más o menos definirla en estos términos: dos personas hablan de una forma bastante incómoda y poco usual. Una de ellas está acostada y detrás está sentada la otra. La manera de hablar es también llamativa porque la persona acostada da la impresión de hablar sola y la otra no le contesta ni responde a sus comentarios, salvo en forma esporádica e incluso extemporánea. Pareciera hablarle de temas diferentes a los que la otra introdujo, pero por momentos sí parecen hablar de lo mismo. Se observa también que la persona que está detrás

* En Torres, Ana Teresa. *Elegir la neurosis* (2ª. Ed. 2002). Caracas: Colección Fondo Editorial Sociedad Psicoanalítica de Caracas. Vol. 1.

no tiene las reacciones emocionales usuales en el trato social, en general tiene pocas reacciones.

Esta descripción conductual recoge sin embargo algo importante, y que también podría llamarse la base material o sustancia que intercambian los personajes: palabras. En general, el analista ofrece palabras, aunque desde luego muchas menos que el analizado, o por lo menos, preferiblemente. ¿Vendedor de palabras?, podría decirse así. Un analista es alguien que concierta un tiempo determinado con otro para, durante un indeterminado tiempo, venderle algunas palabras. Un comerciante podría añadir, deben ser palabras muy valiosas, esa es la razón de que el otro pague por oírlas. Alguien con sentido más escéptico aún podría decir, entonces no vende nada, ¿quién puede comprar palabras? Alguien incluso podría pensar: vende palabras y silencio porque durante buena parte de ese tiempo está callado. Y ya eso sería el colmo, vender silencio. Podría añadirse, el silencio no lo vende, lo hace para que se oigan las palabras del otro. ¡Ah!, entonces lo que vende es la compañía, pensaría alguien más intuitivo. Pero el analista no podría estar del todo de acuerdo, no vender nada sería como ser un ilusionista, un mago de feria que capta nuestra atención unos minutos a cambio de unas monedas. Vender compañía tampoco le resultaría muy satisfactorio, sería como vender sus afectos o su presencia. Creo que se rebelaría. En lo que más podría estar de acuerdo es que intercambia palabras durante un tiempo determinado por un indeterminado tiempo.

¿Qué sucede con esas palabras?, insistiría el comerciante, ¿pueden revenderse, cambiarse, cotizarse?, ¿las graban o las escriben para recordarlas? Sería factible pero no indispensable. Las palabras se dicen y se dejan ahí. Pero, ¿dónde?, insistiría un pragmático. ¿Qué finalidad tiene hablar y hablar? Son palabras irre recuperables, nadie podría reproducirlas tal como se dijeron. Nadie tendría el tiempo de volverlas a escuchar. Entonces - pensaría un técnico- el análisis desarrolla especialmente la memoria y el analizado conserva frescas las palabras del analista durante mucho tiempo, por lo menos durante todo el tiempo que las necesite. No - contestaría desconcertado el analista-, en general las olvida, sólo se acuerda de algunas frases sueltas. ¿Sin duda, las más significativas, las que tomó más tiempo elaborar o las que contenían lo más profundo que sabía de sí? No sé - contestaría confuso el analista-, tengo la impresión de que fueron frases sueltas, no podría decir si eran las más importantes, algunas de las que recordaba no las recordaba yo, tampoco podría decir que las dije tal como las recordó. En fin, suficiente. Cualquier amigo de la ciencia exacta estaría ya bastante decepcionado. Frases sueltas, imprecisas, insignificantes. He aquí lo que se ha vendido y se ha comprado. Nada o casi nada. Si el analista busca en la materialidad que trabaja, las palabras, no podrá hacer nunca lo mismo que mi amiga ceramista. No podrá exponerlas, salvo que quiera exponer hilos de palabras, de cosas que se dijeron hace tiempo y que ya nadie recuerda demasiado. No podrá tampoco, como

poema a medio hacer, venderlo al público, si acaso a veces, alguna bella frase que alguien dijo.

Nuestros amigos los prácticos no querrán dejar las cosas ahí. Prescindamos pues de que esas palabras puedan finalmente reunir un monumento, prescindamos de que esa inmensa materialidad de palabras habladas en el curso de un análisis pueda ponerse junta, pensemos por otro lado. ¿Qué hace el analista?

Durante la sesión, ya lo dijimos, poco; habla de vez en cuando, se mueve para cambiar de posición, no demasiado. Pero, ¿quizás interviene en la vida del paciente? ¿lo dirige, lo aconseja, lo anima? ¿Habla con sus familiares, sugiere cambios? No, en general no; alguna vez, como situación excepcional o medida de emergencia. El analista es muy poco activo, tiene prohibida la acción, su técnica no comprende las acciones, salvo, ya hemos insistido, las verbales. Sin embargo, las palabras pueden tener a veces una gran fuerza, son capaces de mover montañas. Un analista, aun inmóvil detrás del diván, podría empujar o frenar a su analizado a través de la persuasión, de la autoridad.

Efectivamente así sucede pero no gracias a su oficio, sino al hecho ineludible de que es un ser humano y por tanto le es difícil renunciar absolutamente a sentirse central, protagónico. Necesita a veces ser escuchado porque es duro ser siempre un silencio que produzca a otro hablando. Paradójicamente el silencio del analista es frecuentemente vivido por el analizado como el ser dejado en soledad, en frustración de su demanda de amor, y es en realidad el analista quien queda más solo de los dos, porque debe renunciar, en cada hora analítica, a ser alguien en relación para otro, de modo que haya el espacio suficiente para que el analizado esté solo con todos sus otros. Debe reducirse a ser "la presencia ante quien", pero no su propia presencia personal. Hace en cada sesión un ejercicio de desaparición.

Pero, ¿qué habla el analista?, ¿no se dijo que intercambiaba palabras? Efectivamente, habla. Intenta decir las palabras que le faltan a otro, las que contiene pero no conoce, las lee precisamente en lo que no está dicho, lo que le falta al discurso por efecto de la represión. Por eso el analizado tiene la impresión de que el analista habla de otras cosas. Naturalmente, a veces el analista habla de lo dicho, de lo conocido, de lo mismo. No siempre encuentra lo faltante, puede ser también Eco, la ninfa de Narciso, también de vez en cuando cae en la tentación deliciosa de ser espejo de otro. ¿Mira el analista?, ¿observa, comprueba, detalla? No puede dejar de mirar pero es un buen oficio para un ciego; cuando mira encuentra los gestos, los movimientos del otro, es quizás más perceptivo, pero su mirada es corta, choca enseguida con la materialidad de un cuerpo expresivo y corre el riesgo de quedar enceguecido, atenido al espectáculo mímico que el analizado puede hacer. Si mira, en todo caso su objeto de visión no está ahí, la presencia es engañosa, tentadora. Es quizás un espectador de cine que

debe entender la trama sin confundir al personaje con el actor.

Pero, ¿qué es entonces un analista? ¿Un científico, un artista, un artesano, un maestro, un padre-madre, un mago, un traductor? ¿Un escritor fracasado que intenta escribir la novela de otro? ¿Un virtuoso del violín de la interpretación? Todas esas máscaras y muchas más puede tener el analista. Y, ¿qué decir de su producto final?, ¿cómo reconoce su obra acabada?, ¿cómo la expone?, ¿qué ha construido para la admiración? Quizá termina como el niño del cuento infantil, exclamando: "El rey está desnudo", y el analizado reconoce la larga tarea de desnudarse de sus vistosos ropajes. Quizás encuentra la aguja en el pajar, para que el analizado recomience a coser su vida. Quizás ayuda a alguien a entender que encontró falsas respuestas porque planteó falsas preguntas. Quizás, a diferencia del ceramista, debe dejar el torno de las buenas formas completas para señalar el camino de lo que siempre es vacío. Y renunciar a su firma, a su marca de fábrica. Dejar inacabado un producto y haberse perdido en las múltiples vueltas del torno hasta que las propias huellas hayan desaparecido.

1985

La voz del texto

"Voy a escribir esto", "escribí aquello", "me gustaría escribir tal cosa"... Alguien enuncia una proposición, un acto, un deseo. Después, unas hojas impresas en caracteres alfabéticos aparecen como consignación de lo enunciado, y el enunciante se ha transformado en escritor, ha producido un texto, y se considera autor del mismo. En un sentido estrictamente literal, el acto literario se desarrolla a partir de un sujeto que se propone escribir un texto, cuya proposición es la escritura en sí, y dentro de lo que se me ocurre llamar la pasión del lenguaje, es decir, la afirmación del lenguaje como hecho autónomo.

Sobre la naturaleza de este proceso pueden, evidentemente, hacerse un sin número de consideraciones. Intentaré aquí una indagación personal acerca de la relación del escritor con su texto, y particularmente, con quien considero protagonista del mismo, es decir, la voz. Comenzaré por una afirmación evidente. El texto tiene voz. El texto es una locución dirigida por un emisor a un receptor. Es, si se quiere, y aunque no se quiera, una propuesta comunicacional. Con la salvedad de que el lenguaje humano es equívoco y múltiple, a diferencia del electrónico, unívoco y binario. Por ello, se desliza por los significantes, disloca sus significados, y reinstala al emisor y al receptor por efecto mismo del discurso.

No importa qué diga, ni siquiera si quiere decir o no, ni a través de qué artificio literario lo proponga, el escritor no puede callar la voz del texto, a no ser que cancele la palabra. Dicho de otro modo, a menos que suspenda el acto de escribir. Una vez que el enunciante se ha entregado al acto de producir una enunciación, no puede escapar del discurso, aun cuando utilice significantes que no aparezcan registrados en el diccionario. Viene al caso recordar el célebre fragmento de Cortázar en el que el sentido se desprende del sin sentido. La escritura produce una voz, a la vez que una voz está produciendo la escritura. ¿A quién corresponde esa voz? ¿Quién la sustenta? Es decir, ¿quién es el amo del discurso? ¿Quién es el sujeto de la escritura? La voz del texto literario no es, o no debería ser, la del autor. La presencia autoritaria de la voz autoral se aviene bien con el texto documentado, erudito, científico, académico. Allí alguien dice, y quiere decir algo. Pretende transmitir un saber sancionado y que su receptor entienda aquello que quiso ser dicho. Discurso universitario, lo llama Lacan. En el texto literario, más que en ningún otro, el lenguaje dice más allá de lo que dice. Se desata y se anuda al desplazamiento de los significantes para entrar en el equívoco, en el desconocimiento, en la ambigüedad que toda escritura comporta, y que permite la polisemia, la interpretación.

Asumo que todo escritor se ha preguntado alguna vez por qué escribe, y

por qué su texto. Cabe, por supuesto, una respuesta inmediata y simple. Adjudicarlo a una suerte de destino, a una respiración indispensable, a una vocación, una forma de vida. Pero éstas son respuestas del autor. El autor y el escritor son personajes distintos, creo yo. Autor es una persona, un hombre o una mujer, que tiene un nombre, una condición definida, un sujeto social, en suma, que vive en cierta época y durante un cierto tiempo, dentro del cual ha ocupado gran parte de su vida en producir libros, y que se considera ante sí mismo y ante los demás como dueño de esa producción, por la cual puede cobrar royalties, firmar ejemplares, pasar a la historia de la literatura o ser definitivamente ignorado. El escritor, si bien depende del autor para vivir, y por lo tanto escribir, es un desdoblamiento en el cual quisiera profundizar.

El autor es un sujeto de la conciencia. Es alguien, en el sentido literal de la palabra, capaz de determinar una voluntad y de llevarla a la práctica para consumir el acto material de la escritura. El autor es quien decide si el escritor podrá ejercer su acto, cuándo, en qué forma, y qué hará con su producto. El autor, en cierto modo, es quien da la cara, quien se responsabiliza de lo ocurrido, y quien, en última instancia, recibirá los premios y castigos. Pero, el autor no es nada sin el escritor. El autor es la voz del escritor, su vehículo con el mundo, pero, paradójicamente, no es el dueño de la voz del texto. De modo que en este primer desdoblamiento, autor y escritor aparecen imbricados pero distintos, y el autor, inmediatamente que se pregunte a sí mismo, tendrá que reconocer en sí la existencia de un Otro que escribe, o si se quiere, de un otro-que-es-en el texto. Ese Otro es el sujeto de la escritura.

El autor lo reconocerá cuando se desdoble en lector. Es decir, cuando de emisor se trastoque en receptor. Al dislocar su posición en el discurso, aparecerán las manifestaciones del sujeto de la escritura, que a diferencia del autor, es inasible, o asible fragmentariamente. El autor-lector se convierte en un Otro a quien le es dirigido el texto, y desde allí aparecerá la primera manifestación de su voz: la extrañeza. Una vivencia de sorpresa, de alteridad, de no identidad, experimentada bajo la pregunta de, "¿por qué escribí esto?", que no tiene nada que ver con la relectura autocrítica, a fines de corrección del manuscrito.

Ese desencuentro con el texto, esa sensación fragmentaria pero contundente, que nos separa de lo que en algún momento escribimos, ese hiato entre el autor y su palabra, nos pone en presencia del sujeto de la escritura, y nos coloca en un suspenso de la identidad. Pues si bien estamos seguros de ser nosotros mismos los autores, el texto nos interpela y nos deja en un hueco incómodo que quisiéramos rellenar aludiendo a nuestra capacidad ficcional, que en otros tiempos se llamó inspiración. Pero no importa cómo lo llamemos, la voz del texto nos habla, y desde su discurso nos demanda una respuesta que no tenemos. ¿Por qué escribí esto? Pregunta que también el autor recibirá de los críticos. "Diga usted cómo es cierto que usted pretendió tal cosa." "Diga usted

cómo es cierto que su novela quiere decir tal otra". Y el autor, más o menos entrenado en responder entrevistas o cuestionarios, irá cumpliendo con esta solicitud, pero siempre con la misma incómoda e inconfesable pregunta. ¿Por qué escribí esto?

Y sin embargo, los lectores, tanto los críticos especializados como los lectores de afición, son de importancia fundamental. Ellos son el Otro del autor. Ellos asumen la posición de constatar que el texto habla, y de comunicar cuál es la voz que han escuchado. Para sorpresa nuestra, esa voz tenía registros desconocidos. No me refiero, por supuesto, a la banalidad narcisista de encontrar en el receptor una respuesta de aprobación o desaprobación. Estas, en todo caso, serían preocupaciones del autor. El Otro-lector es una presencia concreta y manifiesta de lo que en algún momento, en la soledad de la escritura, hemos experimentado ante una frase cualquiera, el uso de un adjetivo, la aparición imprevista de un personaje. Ese pequeño desconcierto, rápidamente conjurado para seguir adelante con nuestra tarea, ese dedo que nos señala desde la página, y nos pregunta, ¿quién eres tú?

El texto, pues, cuestiona nuestra identidad porque no podemos dar cuenta de él. Porque lo queramos o no, la escritura se nos ha ido de las manos y ha adquirido un carácter ajeno, ha evidenciado nuestra disociación, el Otro que somos. Inmediatamente surge la tentación autobiográfica. El Otro-lector nos conminará con sus preguntas, "diga usted cómo es cierto que alguna vez vivió esa anécdota, que su texto refleja sus experiencias, que tal personaje lo encubre a usted." El autor, por supuesto, contestará que sí o que no, o que más o menos, pero por convincente que sea su respuesta, la extrañeza no cesa. Cito una referencia personal.

Largo viaje en sí-misma, la novela tiene diseminadas a lo largo de su contenido una serie de referencias al mar, lo que refuerza su aspecto mítico... "Única sobreviviente del naufragio", la narradora nos cuenta la historia de su familia, cuyos diferentes miembros, a lo largo de las generaciones, sufren fracasos personales. En la novela, la recurrencia de la noción de fracaso (...) está relacionada con la imagen del naufragio¹.

¿Escribí yo esas referencias al mar? Sí. ¿Hay en la novela mencionada, El exilio del tiempo, una recurrencia de la noción de fracaso? Sí. ¿Está construida la

• ¹ Barra, Nathalie (1994). "El exilio del tiempo" de Ana Teresa Torres en la narrativa venezolana actual (1990). Memoire de Maitrise d'espagnol. Mention Etudes Latino-américaines. Université de Provence.

novela como un viaje? No lo había pensado, primera sorpresa, pero me parece plausible. ¿De qué naufragio he sobrevivido, entonces? De ninguno, y sin embargo, alguien, que no me conoce, sólo conoce la novela, afirma que sí. ¿Y cómo negarlo si en una hoja de papel yo escribí “el narrador se convierta en un personaje más, apenas un sobreviviente que intenta resaltar entre los personajes-náufragos”². ¿Por qué escogí esa metáfora entre las infinitas posibles? ¿Por qué la existencia es un viaje en el agua en el que puede morir o sobrevivir? ¿Es una angustia de nacimiento la que subyace en esa elección? ¿Fui yo la víctima de un naufragio en otra vida, en un sueño que no recuerdo, en una fantasía que me es inconsciente? ¿Qué importa?, diría alguien. Y sin embargo, sí, porque en ese naufragio no me reconozco, no estoy. Porque en esa escena no me identifico ni como protagonista, ni como testigo, ni siquiera como cronista, y un Otro-lector me dice que le resulta recurrente, y al releerme, la recurrencia se me hace evidente, asfixiante, sobrecogedora. Y si es autobiográfica debo decir que he vivido sin saberlo.

La idea de que el novelista recoge un montón de piezas para reconstruir un nuevo ser (Pinocho, Frankstein), pertenece, creo, a la técnica. Cada novelista tendrá la suya y podrá relatarla con todo detalle. Sin embargo, el rompecabezas no logra, por sí solo, dar la vida literaria. Son los personajes los seres más queridos del escritor, y al mismo tiempo, los más extraños. Son aquellos que pone a vivir, a sufrir, a morir, a contar, a enlazarse en la sucesión de anécdotas. Quienes dentro del texto, llevan la voz cantante. La construcción del personaje representa, posiblemente, el mayor grado de alienación que el novelista sufre durante el proceso de la escritura. En algunos momentos se sentirá perdido entre los bordes que separan la vida de ficción de la existencia concreta, tentado de identificarse con su fantasma textualizado. Sufrirá por él, tratando de darle un mejor destino, o le divertirán sus aventuras y quisiera compartirlas, o ejercerá el sadismo que le permite matarlo, torturarlo, enloquecerlo. Podrá dejarlo a medio camino en una página cualquiera, y hacerlo desaparecer impunemente. O llamarlo al tedio, a la tristeza y la rutina. Escritor y personaje jugarán, en fin, a la dialéctica del amo y el esclavo. El escritor, convencido de ser el amo, y el personaje, un esclavo que en silencio espera su redención, hasta que, inadvertidamente, retome su destino, y le dé un vuelco imprevisto, al que ya el escritor no podrá sino someterse. Pero, indefectiblemente, el escritor tendrá que creer, aunque sea por un instante, en su veracidad, obligado como está a sostener la responsabilidad de su existencia literaria. Con respecto a ellos, dos hipótesis fundamentales.

La primera, la más común, es la del doble. El Otro-lector intentará adivinar en los personajes las trazas del autor. Los disfraces con los que ha revestido su

² Torres, Ana Teresa. *Amar el relato*. Revista *Imagen* No. 100-82. Caracas, Febrero 1992.

identidad. Dónde se esconde y cuál voz es la suya. La segunda es la del testigo. De qué voces da cuenta el escritor, qué discursos ha recogido en su existencia, en sus lecturas. Con qué fantasmas carga y qué expresión quiere darles para que puedan, por fin, hablar. Reconozco en ambas proposiciones mi escritura. No dudo de que, en algún momento, algún personaje dice algo que yo pienso o quiero decir. Y me parece innegable que en algún episodio esté representado un fragmento de mi vida. También lo contrario; que una escena, un comentario, una situación, sea la ficcionalización de algo que vi, escuché, presencié, leí, me resulta evidente. Sin embargo, ¿qué es un personaje? ¿Cuál es su materia?

Mi mayor ambición literaria es la de crear un personaje que acaparase toda la novela. Con una voz única que se comiera todo el texto. Con una consistencia tan sólida que pareciera ser absolutamente real. Sin embargo, apenas lo concibo, se desvanece. Apenas lo intuyo, se fragmenta. Se deshace sin darme la oportunidad de intentarlo. ¿Quién es ese Otro? Por su inalcanzabilidad, su imposibilidad, su presencia lejana, lo reconozco como deseo. El deseo de la escritura. Desear ser-en-el-texto. El texto es una realidad, en una otra escena, que a pesar de su débil materia de papel, aparece como más absoluta. Quizás sea ésa la condición del escritor, la que lo diferencia del resto de sus congéneres: la convicción de que en otra escena existe una realidad menos precaria que la propia. Convicción que para mí, y hablo muy personalmente, se origina en la credibilidad que tuve para con los primeros personajes literarios que conocí. En la incontrovertible certeza que se desprendía de los cuentos de brujas y príncipes, en la autenticidad evidente de las aventuras de mis héroes adolescentes, que añoro cada vez que una mirada reservada y escéptica invade y perturba mi lectura. Nada me aleja más de un libro que la imposibilidad de creer en él. Nada me aburre más que escuchar en el texto la voz del autor, porque él o ella, son, al fin y al cabo, tan inconsistentes como yo.

Quien es-en-el-texto no es el Yo del autor sino la voz del sujeto del inconsciente en la relación con su deseo. Y el deseo mueve el texto. Si bien es mudo, habla, y su voz aparece en la fragmentación de la cadena significativa, en aquellos momentos privilegiados en los que el autor calla. O si se quiere, cuando su voz es acallada por el Otro.

Ese Otro es el protagonista de otra escena en la que existe dentro de un estatuto de realidad diferente a esta escena, en la cual el autor vive su vida insuficiente. Esa otra escena está más allá de nuestros afectos y odios, de nuestras alegrías y dolores, de nuestros proyectos y preocupaciones, de la satisfacción y el sufrimiento. Es la escena del goce de la escritura. El Otro del texto tiene el privilegio de visitarla, allí donde todo ocurre -la vida, la muerte, el sexo, el tiempo, el origen y el destino. Donde todo puede ser conjurado y reeditado, porque si bien en el texto no todo es posible, nada es en la escritura irrevocable e irreversible. El lenguaje es circular, infinito, inagotable, y si el relato termina es

sólo porque muere el autor. Atravesar esa escena es el goce del texto. Asir por un instante el relámpago, el brillo mortífero del goce de la palabra. En ese destello el sujeto de la escritura conoce a su fantasma. Ese Otro sin roces con la existencia, cuya condición es la de surgir, y al mismo tiempo, perecer quemado en el texto. Un sujeto que no es esclavo de las preocupaciones cotidianas que asaltan al autor, porque no tiene un mañana, no suena para él un teléfono de rutina, no está encadenado a los otros seres a los cuales se ama y se odia, imprescindiblemente. El sujeto de la escritura carece de herencias; no tiene, tampoco, desenlaces. Es en ese momento del texto y nada más. Su presencia tiene la condición de acercarnos al Otro del deseo, tocarlo brevísimamente, convertirnos en alguien ajeno, extraño, enigmático, y a veces, opuesto, enemigo e insaciable.

Por eso, a la pregunta inevitable que el Otro-lector nos hará acerca de tal o cual personaje, al rastreo de su constitución, responderemos hurgando en la memoria, tratando de encontrar dónde o cuándo conocimos a alguien que nos sirvió de modelo. Dónde leímos aquello que nos guió hasta ese ser ficcional. Y probablemente diremos algo más o menos acertado, más o menos revelador. Un autor debe profesionalmente aprender a dar esas respuestas, con tal de que sepa que no son ciertas.

Vuelvo a una referencia personal.

En la novela de Ana Teresa Torres, simbólicamente, se trata del tiempo. Este último, en el papel protagónico que alcanza, está representado por la figura alegórica del viejo señor Laing, este anciano "sentado en su escritorio, que escribía siempre una palabra inconclusa, y cuya biblioteca contiene referencias místicas".

El señor Laing, como figura alegórica del tiempo, es una proposición muy aceptable. Lo que no logro saber es ni por qué le puse ese nombre, ni por qué le di una brevísima aparición en una novela que por su contexto no lo incluía, a alguien que no existió nunca para mí, y mucho menos por qué lo envolví en una atmósfera misteriosa, que, a su vez, me trae reminiscencias de algún libro de aventuras para jóvenes, de una escritora Blyton, cuyo primer nombre he olvidado. Y todavía más improbable es saber porque escribí que "el tiempo era como el señor Laing". Ese personaje, muy secundario, señala desde el texto algo desconcertante de lo que no puedo dar cuenta. Y subraya que ese tiempo en el que transcurre su corta vida de ficción, es una escena a la que me he asomado, en la que he transitado como una niña ávida de conocer los secretos de la vida. Escena de la que he sido devuelta, para ser una autora que relee un fragmento, sin comprenderlo. El señor Laing, en este texto que ahora escribo, me parece una travesura del sujeto de la escritura, para recordarme que no soy del todo dueña de

lo que firmo. Y es ésta la segunda experiencia que quería consignar. Después de la extrañeza, hay un vacío. Ya la pregunta no es, ¿por qué escribí esto?, sino, ¿quién soy?

El autor es alguien con la propiedad de liberar al sujeto de la escritura. Ocurrido lo cual, se verá llevado a refrendar ese producto, a medias propio, a medias ajeno. Tendrá frente a sí, en las páginas del manuscrito, un ojo que lo mira y desnuda su impostura. El autor, por obra de la escritura, muestra su vacío. En el texto, la voz que habla no es siempre la suya, puesto que no siempre sabe lo que dice, y mucho menos, por qué lo dice. Desde afuera, releerá cuántas veces quiera lo escrito. A fuerza de hacerlo, empezará a amarlo, a odiarlo, a reconocerlo, en fin, como propio. Lo colonizará hasta pensar que siempre fue suyo. ¿De quién más? Pero estará condenado a asumir ese mínimo vacío, esa cámara indiscreta que ha captado a un extraño adentro suyo. Serlo, por un instante, es el goce de la escritura.

1994

El psicoanálisis como relato *

Narrativa y psicoanálisis son los dos oficios a los que me he dedicado, así que reflexionar sobre sus relaciones es, en cierta forma, reflexionar sobre mi propia vida. Muchas veces me han preguntado si mi formación psicoanalítica influye sobre mi trabajo narrativo, y también lo contrario, con frecuencia me han comentado que mi trabajo narrativo influye sobre mi pensamiento psicoanalítico. En verdad, creo que la situación es diferente y que ninguna de las dos actividades influye sobre la otra sino que ambas parten de un mismo origen; son, ciertamente, dos oficios muy distintos a la hora de ponerlos en práctica, pero tienen una raíz común: el lenguaje.

En primer lugar, es necesario destacar que Freud, quien fue un hombre de gran cultura literaria, y que quiso aprender el español nada más que para leer *El Quijote* en su idioma original, fue un gran lector de los clásicos y de la literatura alemana. Esta influencia literaria de Freud es bastante evidente, no sólo en las abundantes citas que salpican su obra, y en la diestra técnica narrativa con la que construye sus casos clínicos, sino en el hecho de que escogió denominar a las dos configuraciones psíquicas fundamentales con nombres de clara resonancia literaria: Edipo y Narciso. Estos nombres, a pesar de los cambios y desarrollos de la teoría psicoanalítica, se han mantenido y ningún psicoanalista se ha atrevido a intentar sustituirlos por otros más “científicos”. La tragedia de Sófocles y el mito de Narciso y la ninfa Eco, sostienen con sus respectivos relatos la estructura de la organización psíquica, tal como la plantea el psicoanálisis.

A fines del siglo pasado, Freud comenzó su labor terapéutica como neurólogo, utilizando el método de la hipnosis que en ese momento estaba en boga como medio de curación de los trastornos que entonces se denominaban “nerviosos”. El objetivo terapéutico era lograr que cuando el paciente estuviera bajo hipnosis, hiciera abreacción de las emociones nocivas que constituían los síntomas. Esta abreacción recibió también el nombre de catarsis, cuyo origen griego remite al teatro, y a las emociones que los espectadores liberaban a través de la representación dramática. Utilizando la hipnosis, Freud desarrolló un nuevo método de curación que llegó a ser el psicoanálisis, y una nueva técnica terapéutica, llamada “asociación libre”, que sigue constituyendo una regla fundamental del proceso analítico.

Lo interesante de la técnica de la asociación libre es, precisamente, su relación con el lenguaje, con la palabra. En su desarrollo es necesario mencionar a

* En Torres, Ana Teresa (1998). *Territorios eróticos*. Caracas: Editorial Psicoanalítica.

tres mujeres, tres pacientes de Freud, que fueron protagonistas de su nuevo método³.

La primera de ellas es Anna O. Esta joven judía, cuyo nombre era Bertha Pappenheim, y quien llegó después a ser una de las pioneras del trabajo social en Alemania, y fundadora de la Liga de Mujeres Judías, era, en 1882, paciente de Joseph Breuer, un reputado colega de Freud con quien realizó sus primeros trabajos sobre la histeria. Anna O. sufría de intensos síntomas histéricos y Breuer la sometió a la hipnosis. En las sesiones de hipnosis, la paciente comenzó a contar historias, algunas tristes, otras agradables, y esto le produjo un alivio de los síntomas. Anna O. bautizó esta situación como “la curación hablada”, o curación por la palabra, y le dio el coloquial nombre de “limpieza de la chimenea”; es decir, quitar lo que obturaba sacándolo con palabras. Este método despertó en ella importantes recuerdos y emociones, despejándose por medio del lenguaje los síntomas que la aquejaban, y llevándola a recordar detalles significativos en la producción de los mismos. De ese modo, Breuer descubrió el método catártico que Freud heredó junto con la paciente, la cual, por diversas circunstancias, comenzó a tratarse con él.

La segunda es Emmy von N, paciente de Freud en 1889; su verdadera identidad era baronesa Fanny Sulzer-Wart, casada con un rico industrial de apellido Moser. Freud continuó con ella el método de preguntar y repreguntar acerca de los recuerdos y verbalizaciones que ocurrían bajo hipnosis, hasta que en una ocasión la paciente, irritada, le pidió que no siguiera interrogándola y preguntándole de dónde venía esto o aquello sino que “la dejara decir lo que tenía que decir”. Freud pasó así de la asociación inducida a la asociación libre; es decir, nació el discurso analítico, la peculiar forma de hablar del lenguaje psicoanalítico que permite el desencadenamiento de los significantes. La característica de libertad asignada a la asociación libre no se refiere a que el sujeto hablante será totalmente libre en su discurso, sino a que, al no tener un objetivo definido en su comunicación, ésta seguirá las determinaciones del proceso inconsciente.

La tercera es una joven aristócrata húngara, Ilona Weiss, conocida en la literatura freudiana como Elisabeth von R, paciente de Freud en 1892. Con ella Freud abandonó definitivamente la hipnosis, considerando su tratamiento como “el primer caso de psicoanálisis de una histeria”.

Lo significativo de estos hallazgos terapéuticos reside en que el lenguaje pasó a ser, no solamente un método de curación, sino la materia misma con la que están constituidos los síntomas. El síntoma es en sí mismo palabra. Es un texto reprimido, censurado, dice Freud, del cual algunos fragmentos han sido borrados, omitidos. La curación devuelve este fragmento de lenguaje, cuyo

³ Para una lectura de estos casos, ver Freud, S. *Studies on Hysteria* (1893-98). The Standard Edition. The Hogarth Press, London, 1974. Vol II.

significado, en la medida en que no puede ser hablado, es derivado hacia la producción sintomática. Ese significado que encubre el síntoma es “una idea intolerable”, que por serlo no puede encontrar una expresión manifiesta en el lenguaje del sujeto.

Esta proposición ha tenido un alcance insospechado en la formulación de la etiología de los trastornos psíquicos. El problema, finalmente, parece decirnos Freud, es el lenguaje. Lo que constituye la identidad del sujeto, lo que produce en él las alteraciones que llamamos síntomas, es aquello que quiere decir y no dice. Es necesario, entonces, entrar en su lenguaje, rescatar los significantes censurados, para restituir la conciencia. Pero más aún, es necesario trazar el mapa de esos significantes, su historia. Indagar en su discurso, cuáles son los hilos histórico-genéticos de ese síntoma; pesquisar en el caos asociativo cuál es el sentido lógico que lo atraviesa.

A la teatralidad del espacio de Charcot, en cuyo gran salón las histéricas eran expuestas como espectáculo para los médicos que venían a observar sus síntomas -y con frecuencia a inducirlos-, Freud opone la intimidad de un consultorio y de un diván, donde las miradas no se cruzan. Freud dice: los síntomas no se miran, se escuchan. A la clínica de la visión se opone la clínica de la escucha, y el lenguaje queda como el vínculo principal entre los participantes de la escena. A partir de Freud, el síntoma es lenguaje, texto, como de hecho llama al contenido del sueño: “el texto del sueño”.

Estos hallazgos que Freud hizo en relación a la curación de síntomas, y que por consiguiente, se referían a sujetos enfermos, fueron llevados a la comprensión de los actos comunes: los sueños, y lo que denominó psicopatología de la vida cotidiana: los lapsus, las parapraxias, los actos fallidos. Es, sin duda, en el trabajo de los sueños donde se pone de relevancia la materia lingüística de los procesos inconscientes. Freud define que la estructura del sueño y del síntoma tienen la misma configuración que el sistema inconsciente. Dentro de una estructura de lenguaje queda atrás la separación entre la vida psíquica normal y anormal. El trastorno psíquico -dice Freud-, aun sin negar el componente genético que pueda actuar en su causación, es un continuo: del olvido aparentemente banal, al sueño, al síntoma y a la locura, no hay más que graduaciones. Todo lo que ocurre psíquicamente tiene sentido, es descifrable por la palabra; es, en fin, texto. Como prueba fehaciente, el análisis del Dr. Schreber, caso paradigmático de Freud, de un individuo a quien nunca conoció, y de cuya obra, *Memorias de un neurópata*, se sirvió para el análisis y proposición de la teoría psicoanalítica de la psicosis.

Freud descartó así la opinión médica contemporánea según la cual el sueño era un producto biológico, rescatando la opinión popular que consideraba al sueño como un producto de la mente del soñante y relacionado con su vida. Le concede al sueño el estatuto de pensamiento, pleno de sentido y de emoción, con la condición de ser un proceso sustitutivo del mismo. Es un pensamiento que es

necesario restituir a través de una deconstrucción de los mecanismos que se han encargado de producir el contenido manifiesto del mismo, es decir, aquello que el soñante relata haber soñado. Este contenido manifiesto deconstruido deja ver un contenido latente, que es aquel deseo que el sueño dice. La opinión popular de que el sueño expresa el futuro, dice Freud, es bastante cercana a la verdad, solamente que el sueño no dice aquello que sucederá sino aquello que el soñante desea que suceda.

El sueño es una escritura en modo optativo que ha sido reemplazado por una representación en tiempo presente. Es esta sustitución gramatical la que el intérprete debe llevar a cabo. Para ello debe conocer los mecanismos del “trabajo del sueño”.

El proceso del sueño procede como hizo Francis Galton en la composición de sus fotografías familiares. Sobreimpone los diferentes componentes uno sobre otro. El elemento común en ellos se distingue claramente en la fotografía compuesta, mientras que los detalles contradictorios se borran unos a otros ⁴.

Esta sobreimposición recibe el nombre de condensación; una misma figura condensa a dos personas al unir detalles que pertenecen a cada una de ellas. También puede tratarse de una figura colocada en una situación que representa a otra. A este proceso de condensación, una de las leyes del proceso inconsciente, se le denomina actualmente, el proceso metafórico del sueño. Un elemento contiene a varios o los sustituye.

El segundo mecanismo es el desplazamiento. La potencialidad significativa de un elemento se traspasa a otro, que puede ser insignificante. Este es el desplazamiento, o proceso metonímico del sueño.

Por último, es necesario tomar en cuenta los modos de representación del sueño ⁵:

1. El sueño reproduce la conexión lógica por aproximación en tiempo y espacio. Por ejemplo, un cuadro de todos los poetas en el Parnaso que constituyen un grupo conceptual.
2. La relación causal se representa por una secuencia de dos piezas. “La alternativa de esto o aquello se elimina; insertándose ambas en el texto del sueño”.

⁴ Freud, S (1901) *On Dreams*. SE. Vol V: 649.

⁵ Freud, S (1901). *On Dreams*. SE. Vol V: 660-61.

3. Las condiciones de inteligibilidad. Constituyen la fachada del sueño que aporta una cierta coherencia, produciendo un contenido con una aparente linealidad, aunque en algunos casos puede estar totalmente ausente. Estas condiciones de inteligibilidad son las que permiten que el sueño sea narrado, que constituya, por así decir, un relato.
4. El proceso de simbolización. Freud concede al sueño la misma posibilidad de incluir los símbolos culturales que tienen los cuentos de hadas, los mitos y leyendas, los chistes y el folklore.

Como soñante, Freud en múltiples ocasiones se tomó a sí mismo como protagonista, así como también recopilaba sueños de amigos y familiares. A continuación veamos uno de sus sueños a modo de ilustración de los mecanismos oníricos. Se trata de un ejemplo sin duda muy literario, y casi podría decirse que es, más bien, un juego de palabras:

En una ocasión un colega me envió un trabajo que había escrito, en el que, en mi opinión, sobrestimaba la importancia de un reciente descubrimiento fisiológico, y en el que trataba el asunto de un modo excesivamente emocional. La noche siguiente soñé una frase que claramente se refería a este trabajo: “Está escrito en un estilo definitivamente *norekdale*”. El análisis de esta palabra me causó al principio algunas dificultades. No hay duda de que es una parodia de los superlativos alemanes “kolossal” y “pyramidal”; pero su origen es difícil de adivinar. Finalmente comprendí que la monstruosidad estaba compuesta de dos nombres, “Nora” y “Ekdal” .personajes de dos conocidas obras de Ibsen. (Casa de muñecas y El Pato salvaje). Un tiempo antes había leído un artículo en la prensa sobre Ibsen del mismo autor cuyo trabajo yo criticaba en el sueño ⁶.

El trabajo de condensación se evidencia en el neologismo “norekdale”, lo que quizá Freud omite -puede añadirse- es el desplazamiento que en la burla de su colega hace de la posible envidia que sentía por él ya que éste, al parecer, no tenía dificultades para publicar en la prensa, mientras que Freud luchaba por darse a

⁶ Freud, S (1900). *The Interpretation of dreams*. SE. Vol IV: 296

conocer en un medio antisemita. De hecho, *La interpretación de los sueños*, publicada en 1900, fue para él un doloroso fracaso editorial y de recepción en los medios académicos.

No podría terminarse con el tema de los sueños sin mencionar el conocido como “la inyección de Irma”⁷, soñado por Freud precisamente hace ciento y un años, la noche del 23 de julio de 1895, y cuya interpretación se considera un modelo del análisis de sueños. La complicada estructura del mismo hace imposible reseñarlo en toda su extensión. Su dramática apertura es como sigue:

Un gran salón -numerosos invitados a los que recibimos-.
Entre ellos, Irma.

Este sueño ocurrió mientras pasaba unas vacaciones de verano cerca de Viena en el castillo de Bellevue, convertido en hotel. Cinco años después, el soñante le escribió a su amigo y colega Fliess una carta en la que decía:

¿Te imaginas que algún día en esta casa se podrá leer en una inscripción de mármol:

Aquí, el 24 de Julio de 1895, el secreto de los sueños fue revelado al Dr. Sigm. Freud

Por el momento no hay mucho prospecto del asunto ⁸.

El soñante, pues, se leía en aquella imaginaria placa que immortalizaba su gloria. Ese era, quizá, el verdadero texto de su sueño. Irma, seudónimo de Anna Hammerschlag, era la única hija de Samuel Hammerschlag, su profesor de hebreo y cultura judaica, a quien rindió el siguiente obituario:

Un brillo del mismo fuego que animaba el espíritu de los visionarios y profetas judíos se encendía en él...⁹

Freud, parece plausible, quería leerse en un texto profético que augurara su inmortalidad, y confiaba para ello en la interpretación del sueño en cuyo relato la hija del profeta era protagonista.

Del mismo modo que los sueños, Freud analiza otros fenómenos de la

⁷ Freud, S (1900). *The Interpretation of dreams*. SE. Vol IV: 96-121.

⁸ Freud, S a Wilhelm Fliess, 12 de junio, 1900, en *The complete letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess 1887-1904*. p. 417. Jeffrey M. Masson (ed). Harvard University Press, Massachusetts and London, 1985.

⁹ Freud, S (1904). *Contributions to the Neue Freie Presse. Obituary of Professor S.Hammerschlag*. SE. Vol IX: 255.

vida cotidiana para mostrar que los procesos inconscientes tienen una misma estructura tanto si sustentan a los síntomas como a los fenómenos normales. Principalmente analiza el olvido normal, el olvido de nombres propios, de palabras extranjeras, los errores de lectura y de escritura, los lapsus, las parapraxias, los actos sintomáticos, y los errores involuntarios en general. Una mención especial merecen los chistes, a los que dedicó un volumen entero. Un ejemplo muy conocido es el chiste del “famillonario” que aparece en una obra de Heine, en la cual un personaje cómico, un vendedor de lotería, se vanagloria de sus relaciones con el rico Barón Rothschild diciendo:

...Doctor, me senté al lado de Salomón Rothschild y me trató como a su igual- muy “famillonariamente”¹⁰.

En el análisis del texto de Heine, concluye que las palabras “familiarmente” y “millonario” han sufrido una modificación conformando una estructura compuesta: “famillonariamente”, es decir, una condensación, al igual que ocurre en el texto de los sueños. La nueva palabra es ininteligible en sí misma pero tiene un sentido cómico en el contexto, que sería: “R. me trató muy familiarmente, es decir, tanto como le sea posible a un millonario”.

FAMILI ÄR
M I L I O N Ä R

F A M I L I O N Ä R

Esta estructura lingüística del inconsciente ha sido, fuera de toda duda, reapropiada y puesta en valor por Jacques Lacan, de quien es la célebre definición: “El inconsciente está estructurado como un lenguaje”.

El inconsciente es ese capítulo de mi historia que está marcado por un vacío o ocupado por una mentira: es el capítulo censurado. Pero la verdad puede ser reencontrada; lo más frecuente es que esté escrita en otra parte. A saber:

- en los monumentos: y esto es mi cuerpo, es decir, el núcleo histérico de la neurosis donde el síntoma histérico muestra la estructura de un lenguaje y se descifra como una inscripción que, una vez recogida, puede sin pérdida grave ser destruida;

¹⁰ Freud, S (1905). *Jokes and their relation to the Unconscious*. SE. Vol VIII: 19

- en los documentos de archivo: y son los recuerdos de mi infancia, tan impenetrables como ello, en tanto que no conozco su procedencia;
- en la evolución semántica: y éste responde al stock y a las acepciones del vocabulario que me es particular, tanto como a mi estilo de vida y mi carácter.
- en las tradiciones también, en las leyendas que bajo una forma heroica vehiculan mi historia.
- en los restos, en fin, que conservan inevitablemente las distorsiones, necesarias por el enlace del capítulo adulterado con los capítulos que lo encuadran, y de los que mi exégesis restablecerá el sentido¹¹.

Esta extensa cita de Lacan permite comprender cómo, utilizando las teorías del estructuralismo lingüista sausseriano, concibió al inconsciente como un hecho de lenguaje, alejándose totalmente del Freud biológico que de vez en cuando asoma en sus adscripciones al empirismo positivista del siglo XIX. El inconsciente es, para Lacan, el discurso del Otro. En el discurso del Otro, el Yo se constituye, y se constituye también el sujeto del inconsciente y su deseo. Aquello que el Otro demanda de mí, aquello que desea de mí, constituirá mi deseo y mi palabra. El Yo se constituye en el lenguaje, en la nominación.

Esta constitución lacaniana del sujeto en el lenguaje tiene su origen en la formación filosófica, y especialmente heideggeriana, de Lacan. Al respecto aclara Vattimo:

El argumento fundamental de Gadamer es que “el Ser que puede ser comprendido es lenguaje”, y esto anuncia el desarrollo del pensamiento Heideggeriano en la dirección de la disolución del Ser en el lenguaje -o, al menos, su resolución en el lenguaje¹².

De hecho, Gadamer citado por Vattimo, agradece a Lacan por sus revelaciones en este sentido.

Para Gadamer no es tanto o no fundamentalmente, un problema de mostrar que toda experiencia del mundo es hecha posible para el individuo por la posesión del lenguaje;

¹¹ Lacan, Jacques (1953). « Function et champ de la parole et du langage en psychanalyse » en *Écrits*. Paris: Editions du Seuil, 1966.

¹² Vattimo, Gianni (1985). *The End of Modernity*. Baltimore : Johns Hopkins University, p. 131

el lenguaje no es principalmente lo que el individuo habla, sino más bien aquello que habla al individuo ¹³.

¿Cuál es, finalmente, la relación entre la narrativa y el psicoanálisis? El discurso psicoanalítico es una forma de narrativa, un relato que alguien hace de alguien, a través del cual se opera un efecto de verdad. La verdad no puede ya ser concebida como una ecuación entre la proposición y la cosa, hay, solamente, dice Vattimo, una estética de la verdad.

La verdad es, por el contrario, entendida como un acontecimiento o, quiere decirse, como la siempre y nueva diferente determinación de las estructuras reguladoras de la experiencia, escritas en los mutables lenguajes humanos...¹⁴
...la noción de verdad como conformidad de la proposición con la cosa debe ser reemplazada con una noción más comprensiva de *Erfahrung* (experiencia), es decir, de la experiencia como la modificación que el sujeto atraviesa cuando encuentra algo que verdaderamente es relevante para él ¹⁵.

La verdad es una retórica de los acontecimientos, una cierta forma de ordenarlos, de modo que ofrezcan un sentido. Ese sentido no es cualquier cosa. Es un sentido que debe hacer, valga la redundancia, efecto de sentido, efecto de verdad. Verdad en el sentido de iluminación relevante para el sujeto, verdad en el sentido de encontrarse a sí mismo, o mejor dicho, de restablecer la continuidad del discurso consciente, como apunta Lacan.

El primer relato de esta serie es el que ofrece el propio sujeto acerca de sí mismo. Cada uno de nosotros requiere de una historia, de una leyenda, de un mito con que darse un sentido, una nominación, una explicación. El sujeto, así como requiere del Otro para constituirse, de la alienación constitutiva que es pasar por el significante que otro nos da, requiere también mantener esta alienación en forma permanente. Necesita una retórica de sí mismo que le conceda lugar, valor, función, espacio, en último caso, existencia. El ser, sin ninguna cualidad con la cual atribuirse a sí mismo, se desvanece. Es apenas un objeto real, un organismo vivo, pero inexistente.

En la psicosis, donde el hueco identitario se hace manifiesto, donde el sujeto pierde la nominación de sí mismo, se hace patente esta imprescindibilidad de la retórica. En el delirio, la identidad delirante viene a recubrir ese hueco y a

¹³ Vattimo. G. Op. Cit. p 132.

¹⁴ Vattimo, C. Op. Cit. pp 74-5.

¹⁵ Vattimo, G. Op.Cit. p 123.

dar un sentido, bien que fuera del consenso, a ese ser que por alguna razón lo ha perdido. La ausencia total de identidad es incompatible con la vida psíquica. Pero, ¿qué es la identidad? El Yo soy Yo, es una afirmación que, bien saben los psicólogos genetistas, aparece cercana a los tres años de edad, con el dominio del intercambio pronominal en la interlocución. El sujeto sabe qué es él o ella, y que le habla a un otro. Pero esa instancia yoica que nos es tan cara, tan cierta, tan evidente que nos parece superflua toda explicación, tiene una realidad precaria. Nada hay que nos haga ser nosotros mismos sino el convencimiento de serlo. La identidad es un hecho de lenguaje y estamos cosidos a ese hecho, por la mano de otro.

Sin embargo, cuando el psicoanálisis tiene lugar, donde aparece la figura del analista como un interlocutor, es en la brecha de esa identidad, en lo que Lacan llama el “capítulo adulterado”, el capítulo de nuestro relato en el que el ser pierde su continuidad, bien sea por la vía del sufrimiento, del desconcierto, de la aparición del síntoma incapacitante. En ese capítulo el sujeto deja de leerse a sí mismo, deja de poder contarse con la coherencia de su propia leyenda. Un elemento de sorpresa, de sinsentido, se ha instalado allí, perturbando la lectura.

El sujeto, ya transformado en analizado, se presenta ante el analista, a quien considera, dice Lacan, el “sujeto supuesto saber”. Aquel que sabe de mí la coherencia que he perdido, el sentido que necesito restituir. Paradójicamente, el “sujeto supuesto saber” no sabe nada. Ante el analista se presenta un ser humano totalmente desconocido, y todo lo que el analista pueda saber o llegar a saber es posterior a ese efecto indispensable de transferencia del saber que el otro ha hecho sobre su figura ¹⁶.

El analista, pues, no sabe en verdad nada sobre aquel que demanda su saber, a excepción del relato que el analizado ofrece, y a través del cual espera ser amado, reconocido, develado. ¿Qué puede a cambio ofrecer el analista? Otro relato. El intercambio entre ambos es un intercambio de palabras, de narraciones, de interpretaciones. Salvo en casos muy extremos, el analista se preciará de no ofrecer otra cosa que palabras como medio de curación. Espera, como reclamaba Emmy von N, a que el analizado diga lo que tiene que decir, exponga su teoría de sí mismo, y sobre los capítulos faltantes de esa narración, el analista a su vez introducirá nuevas narraciones. Esto, por supuesto, se dice más rápido de lo que puede hacerse. Esa narración que el analista ofrece no es gratuita, no es un escritor que se enfrenta a una hoja en blanco, aunque dudo de que tal escritor exista. Se enfrenta a un texto de sueños, de recuerdos, de deseos, de malentendidos, de asunciones, ya escrito por otro y que no puede ser borrado, únicamente reeditado. El analista produce con su discurso un nuevo orden, un

¹⁶ Para ampliar este concepto véase Lacan, Jacques (1964). “Du sujet supposé savoir, de la dyade première, et du bien » en *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Editions du Seuil, 1973.

nuevo sentido, que debe tener la condición de verdad estética, de comunicación relevante para el sujeto, un texto cuyo encuentro instaure una nueva lectura posible.

1996

El deseo melancólico del vampiro. A propósito de un texto de Yolanda Pantin*

Dentro de la cultura contemporánea encontramos una presencia significativa de seres deshumanizados, o si se quiere, seres cuya naturaleza implica otro tipo de condición no exclusivamente humana. Tenemos así la serie de los artificialmente creados, de los cuales el más antiguo es, quizá, Frankenstein, célebre personaje de una novela del siglo XIX de Mary Shelley, que ha sido llevado repetidamente a la pantalla. También están los más recientes como los robots, los replicantes, los andróides, los organismos cibernéticos, que combinan elementos orgánicos y tecnológicos. Otras especies las conforman los seres híbridos que, provenientes de otros planetas, invaden a los humanos y los modifican, y los *aliens* humanizados en la tierra, de los cuales el más tradicional sería Superman. Caben también los seres que son humanos pero sufren transformaciones animalescas, como las variantes del hombre-lobo, y las disociaciones del tipo Dr. Jekyll y Mr. Hide; además de las innumerables series televisivas para niños y adultos en las cuales aparecen personajes que poseen características humanoides pero grotescas y malignas, como, por ejemplo, Ren y Stimpy, y que por ello resultan muy diferentes a los tradicionales animales humanizados.

Todas estas representaciones pueblan nuestro imaginario porque están diseminadas en los medios de entretenimiento y publicidad como el cine, los *comics*, los videos, los juegos electrónicos, la ropa, o simplemente usados en las imágenes de la publicidad, de modo que forman parte fundamental de la cultura de masas. Con ello queremos decir que se sitúan como íconos de la conmoción de la identidad del ser humano como “humano” y no pueden ser minimizados calificándolos de simples banalidades de la ficción. Por ejemplo, la posibilidad de que las personas contengan elementos no orgánicos es ya una realidad. Hasta el momento, son prótesis parciales, pero nada impide pensar que, eventualmente, alteren las modalidades psíquicas del pensamiento, la emocionalidad o la conducta (como ocurre en la película “Jhonny Mnemonic”, cuyo personaje es un hombre al que se le ha introducido un chip que le confiere cualidades supra-humanas).

Muy popular ha sido la reapropiación literaria y cinematográfica del personaje del vampiro. Esta ficción del romanticismo decimonónico, reaparecida como metáfora contemporánea, podemos leerla como un signo de la postmodernidad. Como sabemos, el vampiro es un ser de origen humano pero cercano a la inmortalidad, pues sólo algunas circunstancias pueden causar su desvanecimiento, y es, además, un ser cuya sexualidad determina su existencia ya que debe seducir a sus objetos para absorber su sangre, y renovar así su perenne juventud. El vampiro entra en el territorio erótico como portador del eterno deseo.

* En Torres, Ana Teresa (1998). *Territorios eróticos*. Caracas: Editorial Psicoanalítica.

Para estas reflexiones utilizaremos el texto *La otredad y el vampiro*, obra dramática de Yolanda Pantin¹⁷ que de alguna manera las ha sugerido. La pieza dramática está construida como un diálogo de los dos personajes que le dan título: “Otriedad -un ángel que ha caído del cielo- y Vampiro -un hombre maduro de oscura belleza.” Brevemente, el argumento consiste en que Otriedad cae sorprendentemente en la nocturnidad de un bosque en el cual hay un castillo, y cuando toca a la puerta, es recibido por Vampiro, dueño y único habitante del mismo. Vampiro buscaba un mayordomo para sustituir al que había muerto y lo confunde con Otriedad. A lo largo del diálogo entre ambos, Vampiro muerde a Otriedad pero, como éste es un ángel, no tiene sangre, y no logra saciarlo. Finalmente, ambos están de acuerdo en que Vampiro debe descansar, y muere a manos de Otriedad.

El vampiro, obviamente, se presta a la representación imaginaria de la libido como la de aquel que chupa, agota, y vacía al objeto, quedando después privado por su propia voracidad. En la concepción “natural” de la libido, nos encontramos ante una energía vital devoradora, que se construye en similitud del hambre como necesidad y que puede ser saciada o no. Al igual que el bebé puede demandar más leche de la que es capaz de asimilar, el adulto, en su vida erótica, puede mostrar una compulsión sexual inagotable que no logra satisfacción en la incorporación de los objetos. De inmediato salen al paso nociones relacionadas con el curso de la pulsión oral: la avidez, la insaciabilidad que habla de una fijación temprana en el desarrollo libidinal y que se presenta en el ejercicio sexual posterior, así como en la relación de dependencia parasitaria, conocidas como fantasías de vampirismo. No discutimos esta representación; se trata más bien de encontrar una lectura diferente dentro de los paradigmas conocidos.

Inicialmente los personajes son dos desconocidos que entran a existir el uno para el otro a través de la casualidad -el hecho fortuito de que Otriedad cae del cielo en el bosque donde vive Vampiro- y el malentendido -Otriedad es tomado bajo el significante del mayordomo que Vampiro casualmente solicitaba. Entendemos, pues, a Otriedad y Vampiro como los dos lugares de la interlocución que, a través del intercambio de imágenes y palabras, construyen su vínculo bajo la clave de la iluminación que en el texto aparece representada a través de los distintos juegos de luces, -resplandores del sol, los candelabros, las llamas de la chimenea, o una claridad azarosa como la del rayo de una tormenta- que se encienden y apagan, alumbrando y oscureciendo los rostros de los dos protagonistas; brillos y reflejos que se suceden constantemente y que permiten a los personajes reconocerse en la oscuridad. Es, precisamente, la luz que Otriedad distingue en la espesura en la que ha caído, la que lo conduce hacia el castillo de

¹⁷ Pantin, Yolanda. *La otredad y el vampiro*. Colección Cuadernos de Difusión No. 220. Fondo Editorial Fundarte, Caracas 1994

Vampiro.

Dentro de la clave de la iluminación, es recurrente el tema de la visión mutua a través del espejo y el intercambio de anteojos, que obviamente nos remite a la dialéctica de la especularidad, y que es particularmente significativa en el texto, dado que una de las características de los vampiros es la de no reflejarse en el espejo; es decir, carecen de imagen.

Al final, se sucede el siguiente diálogo que retroactivamente da sentido a su encuentro:

OTREDAD: Mírate en mí: yo soy tu espejo

VAMPIRO (descubriendo el espejo): Amar es entrar en la oscuridad del Otro ¹⁸.

El Otro, el cuerpo ya-ahí, es, como dice el texto, de “oscura belleza”. Es un paisaje que contiene la belleza de la revelación, de la anunciación del ser, pero se presenta oculto a la mirada. Cuerpo velado. El Sujeto-no-todavía debe obedecer la orden que da Otredad: “Mírate en mí: yo soy tu espejo”. Mas esa invitación lo adentra en un espacio incógnito.

¿Qué sabe, en efecto, el infante recién nacido de ese Otro que se le presenta como un ya-ahí? A lo largo de la vida elaboramos una narrativa acerca de esos otros que nos tocaron en suerte, llegamos a conocerlos, a interpretarlos, pero es ése un proceso muy posterior que corresponde ya a un Sujeto constituido. En el diálogo primordial, nada inicialmente está presente. Viéndolo desde otra perspectiva, es en el fondo un momento cercano al terror. Alguien, “algo” que está ahí, nos obliga a mirarnos, a reflejarnos, y el espacio que se abre es oscuro, desconocido. Sólo un camino de iluminaciones sucesivas permitirá a ese sujeto no-todavía encontrar alguna respuesta.

Esta importancia de la mirada, es decir la posibilidad de transformar un objeto opaco en uno de cierta transparencia, dándole visibilidad, sin duda tiene que ver con la capacidad vidente de los seres humanos, pero no es una visión espontánea, natural. No es solamente un cuerpo que se presenta a la pupila de otro. Es una construcción de la mirada. Una mirada que busca en el Otro “su oscura belleza,” que intenta desentrañar ese misterio que es para todo ser, la presencia de otro, la consistencia de otro, la interrogación que el otro nos abre.

Doble interrogación, ya que en el diálogo primordial, el sujeto no sólo se interroga por el otro, sino por sí, y el Otro, como reflejo, le devolverá alguna respuesta. Es este el terreno propiamente humano. La posibilidad de producir una subjetividad a partir de casi nada. Este camino, sin embargo, no conduce a una final claridad. No hay, al fondo, el encuentro con un objeto transparente que nos

¹⁸ Pantin, Y. Op.Cit. p 42

restituya su certeza ni la nuestra. Así como al principio del diálogo, Otredad se pregunta, “¿Qué lugar es éste?”, al final del mismo, Vampiro responde: “El amor te ha condenado haciendo de mi sombra tu verdad”. El Sujeto, en el encuentro con el Otro, está condenado a preguntarse, ¿dónde estoy?, y a encontrar que la verdad que le responde es una sombra. Por un lado, reflejo, por otro, oscuridad. Tiene que interrogar al otro como espacio, como paisaje, como lugar en el cual estar, y aceptar que ese paisaje es, finalmente, una sombra, un cierto tipo de imagen. Radicalmente, el Sujeto no puede sino renunciar al encuentro o la posesión del Otro como objeto pleno. En medio de ambos lo único posible es la construcción de las imágenes que mutuamente permiten el reconocimiento. Siempre un reconocimiento fragmentario, un pasaje en la oscuridad de otro, que se sitúa como riesgo en toda aproximación erótica.

Otredad, intentando ser un mayordomo fiel, se ha ofrecido en una dialéctica de demanda en la que espera colmar y ser colmado; desde ese punto de vista, es un personaje que actúa con una lógica del vínculo, pero una lógica humanista que no tiene cabida desde la lógica de Vampiro, y por lo tanto, se ve imposibilitado de satisfacerlo: lo que ofrece no responde al deseo de Vampiro que necesita la sangre que Otredad, siendo ángel, no tiene.

OTREDAD: Le he dado todo: amor, ternura, afecto, todo, menos lo que él necesita para vivir.

VAMPIRO: ¡Ningún sacrificio se hace sin sangre!

OTREDAD: ¿Qué más quieres?¹⁹

Ante su mutua imposibilidad, deciden ambos que Otredad debe matar a Vampiro. Su desaparición deja a Otredad en un mundo muerto; es el desaparecido mundo humanista, el mundo del amor de los semejantes, el que se ha desvanecido.

En un extremo del escenario, con la estaca sangrante entre sus manos, Otredad contempla el paisaje. La inmensidad lo sobrepasa. Todo está vacío, muerto.

OTREDAD: Señor, me has abandonado. Tu amor no se compadece del mío. ¿A quién voy a amar en este mundo muerto?...²⁰

Cuando intenta vanamente convencer a Vampiro de su humanidad, y por

¹⁹ Pantin, Y. Op.Cit, p 35

²⁰ Pantin, Y. Op.Cit. p 43

tanto, de su obligatoriedad ética de respetar la vida del otro, encuentra la respuesta de un sujeto deshumanizado: no es hombre ni animal, es otro tipo de ser. La dualidad espíritu-cuerpo, propia de la conciencia humanista, define al ser humano como quien, por obra de la cultura, trasciende sus instintos animales. La deshumanización de la conciencia postmoderna propone una subjetivación que responde a otra identidad y elude el dilema moral del humanismo.

Esta posibilidad de que el deseo evada la culpa porque proviene de un sujeto que no se reconoce humano ni solicitado por objetos igualmente humanos, y por tanto, semejantes, es, para la conciencia humanista, un deseo desubjetivado.

VAMPIRO: Yo sólo sigo mi deseo.

OTREDAD: Allí está el problema, precisamente.

VAMPIRO: ¿Cuál problema?

OTREDAD: Tú no eres un animal, eres un hombre.

VAMPIRO: Soy un vampiro.

OTREDAD: ¡Ya sabes lo que quiero decir! Eres un ser pensante, sabes hablar, sabes pensar.

VAMPIRO: Sé volar también.

OTREDAD: ...matar a un semejante es un delito.

VAMPIRO: Yo no quiero matarlas, sólo quiero su sangre.

OTREDAD: La sangre es vida.

VAMPIRO: Quiero la vida de las niñas, no su muerte.

OTREDAD: ¡Qué confusión!

VAMPIRO: ¡Sus vidas!...Es lo único que quiero ²¹.

Su deseo es aspirar la vida de los objetos, beber su sangre. La muerte, en cierta forma, es un efecto secundario, indeseado, involuntario, pero también indiferente. La estructura del deseo de Vampiro es, pues, lo que nos interesa analizar.

En el diálogo primordial del Sujeto y el Otro, en la progresiva construcción del sujeto no-todavía y el objeto no-todavía, tiene lugar el deseo de la apetencia por el ser del otro. En la mirada devorante-devorada, que, como hemos visto no encuentra un objeto consistente sino una imagen oscura, el deseo del sujeto es la apropiación del otro, su incorporación absoluta. La inmersión mutua de los dos campos que se han encontrado. Precisamente, esta apetencia de totalidad, de inherencia que marca el deseo primordial, es la que sufre el proceso de desprendimiento, la pérdida metonímica que permite recortar de esa totalidad, un objeto (a). Una huella corporal que aparecerá portada por el cuerpo del deseo. Mas esta huella, es necesario repetirlo, constituye una imagen que el sujeto ha

²¹ Pantin, Y. Op. Cit. pp 26-7.

construido para no desaparecer en el Otro, y a la vez, para que el Otro no se desvanezca. Es un señuelo que le permitirá la aprehensión fragmentaria del Otro en un otro corporal. A través de la apropiación corporal, el sujeto intenta la radical imposibilidad del deseo y encuentra así su satisfacción. La sexualidad se presenta como un campo de mediación, de encuentro, de posibilidad. Los sujetos sexuales, mediante el intercambio del ofrecimiento y la apropiación, logran el ejercicio del deseo.

El vampiro, como metáfora, plantea la radicalidad del deseo, el rechazo del señuelo, y mantiene la apetencia del ser:

VAMPIRO: Ningún tormento es mayor que mi indiferencia. Puedo beber litros de sangre, jarras heladas con el líquido precioso y no sentir ninguna clase de remordimiento, nada, salvo el placer de haberla obtenido. ¡Cómo se entregan las criaturas!...Y la sed todavía me abrasa. Tu pequeño cuerpo no pudo colmarme. Ahora vas a dormir.

.....

Deseo lo imposible...Soy el hombre que vela y hambriento de ti reclama un cuerpo que no existe ²².

¿Cómo no existe el cuerpo?, podríamos de inmediato preguntarnos. ¿No hay acaso una materialidad que se presenta como cosa, *das Ding*, un real apropiable? Ciertamente, mas el cuerpo es radicalmente no apropiable. La corporalidad sólo permite un intercambio de placer, mientras que la apropiación y ofrecimiento se presentan como un proceso imaginario en el que la aprehensión de la imagen es lo que induce la idea de totalidad. El cuerpo sólo se presenta como totalidad en la imagen que de él podemos captar ²³; del cuerpo erótico, es su imagen la que suscita el deseo, la que sostiene el desprendimiento metonímico y permite el proceso imaginario de apropiación.

El acto sexual más radical que sería la apropiación del otro, se nos presenta como un deseo melancólico. Un deseo que quiere apoderarse de lo radicalmente perdido a través de lo que no es sino una alegoría: lograr la aprehensión total del otro mediante la incorporación de lo que parece la fuente más profunda de la vida: la sangre. Es un deseo que pretende ir más allá de la imagen y apoderarse del Real, en lo cual muestra su imposibilidad, pues de esa manera, el objeto deseado se desvanece. El cuerpo, desprovisto de la imagen que porta la huella del deseo, es un desecho. Se convierte en un organismo, vivo o muerto, susceptible de ser

²² Pantin, Y. Op. Cit. pp 22-3 y 42.

²³ Para el tema de la fragmentación del cuerpo y la unificación de la imagen, veáse Lacan, J (1949): "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je" en *Ecrits*. Op.Cit.

leído desde otros referentes, pero perdido para el erotismo. Lo que le confiere cualidad erótica es, precisamente, la representación imaginaria, y he aquí que Vampiro propone un deseo sin imagen, un deseo de real. Ser sin posibilidad de reflejarse, se niega también a la pérdida que es aceptar al otro como imagen:

OTREDAD: Un mayordomo es la sombra de su amo, ¿qué digo? ¡Es su espejo!

.....

No me reconozco...¡Una sombra discreta, un espejo brillante! Ese soy yo!

.....

VAMPIRO: El amor te ha condenado haciendo de mi sombra, tu verdad. El amor está en tus ojos, en mí está el destino que ha cerrado con furia sus puertas de bronce ²⁴.

Otredad asume el trueque de la imagen a fin de ser amado, pero trocarse en una imagen es para Vampiro una condena, aquella que consiste en aceptar que la verdad del deseo es una sombra. Rechaza la metonimia y aspira a aquello que produce la sombra, negándose al señuelo. Se niega a que “el amor esté en los ojos”, quiere que *esté* en la cosa. Desea que el objeto *sea* la cosa.

Lo que el vampiro representa, puede entenderse a través de lo que Celeste Olalquiaga (1993) denomina “sensibilidad escatológica”, una sensibilidad finisecular que nos sitúa en la pérdida, la ruina, el deterioro, presentándolas como imágenes estéticas que sustituyen a los antiguos ideales de belleza, perfección, plenitud, felicidad.

Después de todo, la muerte, opuesto figurativo de la metamorfosis, representa una fijación que encuentra en el fin de la vida el inicio de una existencia eterna. Esta sensibilidad es el climax del deseo alegórico...

En vez de quejarse por lo que perdió, esta sensibilidad melancólica se encuentra profundamente sumergida en la intensidad de la pérdida evitando reconstituir lo que se ha ido y más bien disfrutando de su imposibilidad ²⁵.

Esta sensibilidad es bastante fácil de observar no sólo en el arte contemporáneo, sino en los objetos de consumo, particularmente los dedicados a los jóvenes, como la ropa, frecuentemente diseñada o con motivos minimalistas

²⁴ Pantin, Y, Op.Cit. pp 12,13, 42.

²⁵ Olalquiaga, Celeste (1993). *Megalópolis*. Caracas: Monte Avila Editores, p 86.

(apenas el nombre del diseñador o algún emblema de la marca), o con motivos que sugieren el horror, el miedo, la muerte, y también en los grupos musicales que adoptan nombres alusivos a la destrucción o la erosión de la subjetividad (“Sentimiento muerto”; “Zapato 3”; Los gusanos”; “La puta eléctrica”; “Caramelos y cianuro”; “Desorden Público”; “Sex Pilots”, “Antrax”, “Guns & Roses”, y el desaparecido “Mecano”).

El vampiro como alegoría melancólica de un sujeto portador de un deseo eterno por un objeto “real”, se inscribe en la temática postmoderna de la subjetividad. La que corresponde a una evanescencia de un sujeto y un objeto que se disuelven y resuelven en un mundo de imágenes que construyen permanentemente un simulacro. La reivindicación del vampiro -ser sin reflejo que no puede encontrarse en el otro- es el intento de la apropiación más allá de la imagen. No se conforma con la imagen atada al cuerpo, o sugerida por el cuerpo, que habíamos detallado en relación al objeto (a). El vampiro aspira al ser-en-sí. Quiere la “realidad” de la cosa; el cuerpo como real. La devoración del ser, metaforizada por la ingestión de su sangre. El resultado es la imposibilidad: al beber la sangre del objeto, éste muere. El deseo topa con su límite.

El deseo del vampiro corresponde a la ausencia metafísica en la que se encuentra el sujeto contemporáneo, rodeado de imágenes y transformado también en imagen. Permanentemente reflejado y reflejante. Cuando atravesamos las vallas publicitarias que tienen por modelo seres humanos anónimos, parecidos a nosotros mismos, en cierta forma, somos nosotros los modelos para esas vallas, que parecen ser nuestras fotografías, o si se quiere, nuestras reduplicaciones. Somos nosotros luciendo esas ropas, comiendo esos productos. La comida es no sólo un placer que podemos calificar de satisfacción oral, sustituto de otros placeres, o derivados. Ha devenido en un elemento sustancial de la cultura contemporánea que lo construye como un objeto hiperreal, que se “maquilla”, se agranda, se disfraza de ser, se humaniza, se anima, se propone como ícono. Es algo concreto, un real asible, del que podemos ser dueños, consumir realmente a través de una apropiación que parece traspasar lo imaginario.

La cultura urbana...ofrece una sensación ubicua de estar en todas partes cuando en realidad no se está en ninguna...Dislocado por este continuo *trompe l'oeil*, el cuerpo busca lo concreto en el consumo de alimentos y mercancías, saturando sus sentidos al máximo²⁶.

En cierta manera, la cultura audiovisual ha producido una saturación tan intensa y extensa de la imagen que ha terminado por desvanecerla, por

²⁶ Olalquiaga, C. Op.Cit. p 24

neutralizarla. Es éste uno de los planteamientos que subraya Olalquiaga: la construcción del mundo como escenario imaginario:

Hoy en día, la experiencia viaja en el circuito de las imágenes, donde el lenguaje de éstas constituye la moneda perceptiva y expresiva, además de ser la memoria colectiva...

Si el lenguaje permite la entrada a lo simbólico, mientras que las imágenes pertenecen a un mundo imaginario, el actual predominio de éstas significa que la cultura urbana se encuentra en un nivel imaginario²⁷.

Las imágenes de nosotros mismos se multiplican en los ventanales de los edificios, en los espejos de los ascensores, en las vidrieras de los comercios. Las poseen los monitores de seguridad de los centros comerciales, las oficinas, los bancos, y finalmente, tienden a sustituir a los antiguos álbumes de fotos mediante el video familiar. Cualquier persona en capacidad de adquirir una video-cámara se transforma, a su vez, en sujeto y objeto de las imágenes producidas. Al respecto nos parece interesante citar algunas observaciones de la crítica de arte, Rosalind Krauss, acerca del video-arte, ya que son asimilables al video doméstico:

El video es capaz de registrar y transmitir al mismo tiempo - produciendo un *feedback* instantáneo...La respuesta del *performer* se dirige a una continuamente renovada imagen de sí mismo. Esta imagen, suplantando la conciencia de cualquier cosa previa, se convierte en un texto perpetuo. Clavado a su propio reflejo, está obligado al texto que perpetúa esa imagen. De modo que el concomitante temporal de esta situación es...el sentido de un presente colapsado²⁸.

En la película “Family Viewing”, Atom Egoyan nos habla de la desesperación de un joven que a través de la contemplación repetitiva de los videos familiares lograba permanecer unido a lo que había sido su infancia, y sus seres queridos, restaurando sus pérdidas. Cuando descubre que el padre ha regrabado esos videos con sus propias escenas sexuales, siente un colapso de su presente, como si su vida, borrada de la cinta, se desvaneciera, y sólo logra salir de

²⁷ Olalquiaga, C. Op.Cit. pp 26-7

²⁸ Krauss, Rosalind. “Video: The Aesthetics of Narcissism”. pp 179-191, en *Video Culture. A critical investigation*. John G. Hanhardt y Gibbs M. Smith (eds). Peregrine Smith Books. Visual Studies Workshop Press, 1986

esa situación estableciendo contactos reales con ancianas que cuida personalmente. La imagen desaparecida lo lleva a la imperiosidad de un contacto real, en primer lugar con su propia abuela, que, posteriormente, es sustituida por otra persona.

La posibilidad de la imagen, no sólo de capturar al objeto, sino de serlo, altera nuestra relación con el mundo:

El resultado de esa sustitución es la presentación de un self que se entiende como sin pasado y, también, sin conexión con los objetos que le son externos ²⁹.

Al igual que los espectadores están ávidos de docudramas, de narraciones escatológicas “reales” para compensar la neutralización emocional de un mundo en el que todo parece posible, en el que necesitamos endurecernos y aislarnos de la muerte, de la destrucción, de la anodinización de la violencia, en el terreno erótico, la posibilidad de producir miríadas de imágenes ha terminado por configurar una banalización del deseo. La imagen se presenta ciega, como para el vampiro. Tanto nos refleja que sólo encontramos la oscuridad. El objeto sexual ha terminado por ser una “sombra”. El sujeto contemporáneo percibe que se disuelve en las imágenes, tanto en las que capta, como en las que proyecta.

Las imágenes tecnológicas se han ido convirtiendo en los espejos donde buscar una identidad. Caracterizadas por la proliferación y el consumo, estas imágenes prefabricadas son intercambiables; como toda mercancía, son desechables. Cambiantes y perecederas, sus rasgos se desvanecen después de haber sido usadas unas pocas veces.
...las imágenes han llegado a ocupar el lugar del cuerpo y la psique humanas (es decir, han traspasado la experiencia perceptual hasta llegar al cuerpo mismo)...³⁰

Nos encontramos en un mundo que, como hemos venido repitiendo, está construido desde otros paradigmas que han sustituido las imágenes como meras representaciones para convertirlas en “las realidades” dentro de las que nos movemos:

una continua duplicación transforma a la cultura urbana en un gigantesco holograma capaz de producir cualquier imagen en el seno de un aparente vacío ³¹.

²⁹ Krauss, R. Op.Cit

³⁰ Olalquiaga, C. Op.Cit. pp 26-7 y 93.

³¹ Olalquiaga, C. Op.Cit. p 43.

Esta transformación altera no sólo al escenario sino al espectador. El ansia de “realidad” de la cual propusimos al Vampiro como alegoría, es la que lleva al sujeto contemporáneo a la necesidad de recibir emociones cada vez más fuertes, más dramáticas, para salir de la anestesia. Algo que conmueva la visión de un mundo disuelto en las imágenes, que ya no funcionan como representación sino como simulación. Una necesidad de traspasar la imagen para llegar al real, a la esencia de ese real de la vida, que el vampiro metaforiza con la sangre, a través de la cual quiere estar en posesión de un objeto real. El cuerpo, en la medida en que aparece saturadamente representado y trastocado en imagen, se desvanece como sede de un encuentro posible, y su desvanecimiento lo desaloja del territorio erótico. O si se quiere, empuja al erotismo hacia espacios inéditos que intentan producir una más fuerte sensación de realidad. “Sin un cuerpo, la identidad se adhiere a cualquier escenario como un vestido transitorio y desechable”, afirma Olalquiaga.

La frecuencia con que el cine, la literatura y los juegos de video presentan actos sexuales que intentan traspasar la frontera imaginaria, es decir, la aprehensión del objeto a través de la imagen erótica, y que requieren para ello de la creación de escenarios verídicos, no es un efecto de la ausencia de normas éticas o de la “liberalización” de las costumbres, como alegan los sectores ultraconservadores. Es quizás una nueva necesidad que consiste en producir actos que “verdaderamente” sean apropiaciones del ser, que superen esa “pérdida de tangibilidad” de un mundo de *touch tone* y *take away* en el que cada vez más los contactos humanos van siendo sustituidos por voces e imágenes tecnológicas.

Estamos quizás en presencia de una literalidad del deseo que no se conforma con la imagen como invitación al cuerpo erótico, en tanto la imagen ha terminado por fragmentar y hacer desaparecer el cuerpo. El deseo que quiere ir más allá del cuerpo, que ha llegado a ver al cuerpo como un señuelo, a develar ese señuelo de la imagen corporal como objeto, empuja a un constante más allá. En cierta forma, éste es el problema: la imposibilidad de categorizar, de deslindar lo que pertenece a lo erótico, a la muerte, a las diversas formas del horror. Nos encontramos ante nuevas producciones de la subjetividad -de otro tipo de subjetividad- que quisiéramos pensar son sólo ficciones, mas espectadores o protagonistas, todos formamos parte de un espectáculo que nos deja en la nostalgia del pequeño Hans ³², cuando se avergonzaba por desear que su madre lo acariciara.

³² Véase el conocido historial de Freud: “Análisis de la fobia de un niño de cinco años”. SE. Vol X.

El alma se hace de palabras

Semana de la Casa de la Poesía, agosto 2003, en homenaje a Elizabeth Schön

En realidad no suelo utilizar demasiado la palabra “alma”. Me refiero más bien a “subjetividad” cuando quiero hablar de esa zona difusa, íntima, ubicua, en la que habitamos dentro nuestro. Tampoco sería oportuno decir “yo” para denominarla porque el Yo es una máscara que necesitamos para relacionarnos con los demás pero también con nosotros mismos, y cuya naturaleza es más bien engañosa. Como ven, es confuso el asunto. Digamos, que estoy hablando de lo que cada persona es, pero no todo lo que es, sino lo que subyace a ese concepto más complicado todavía de “identidad”. Esa instancia subjetiva que nos constituye, que conocemos muy oscuramente, y que nos conduce en la existencia, a veces con certeza y las más en la duda y la ambigüedad. Esa subjetividad que abrevio con el término de alma no es asible, no tiene ninguna sustancia física aunque se asienta en el cuerpo. Sin embargo, está construida con “algo”. “Algo” necesariamente la “hace” y la abre a la comprensión y el conocimiento. Ese “algo” es el lenguaje. Eso me dio el título a esta intervención para dialogar de psicoterapia y poesía. En ambas redes el alma se presenta, la subjetividad, quiero decir. Probablemente en otras también pero estas son las que nos ocupan, y las que a mí me han particularmente interesado, si me permiten alargar un tanto el concepto de poesía para que alcance a lo que es expresión literaria. Esa posibilidad que nunca deja de admirarme de que el lenguaje diga más de lo que dice. Ese plus de la palabra permite la poesía y permite también la subjetividad. Si las palabras dijese sólo lo que dicen, la poesía no sería posible pero tampoco la psicoterapia, aunque a veces las palabras dicen lo que dicen, para desesperación del psicoterapeuta y también del escritor.

Pero es necesario confiar en el lenguaje, en su milagro, y creer fielmente con Lacan que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Lo que equivale casi tanto a decir que los seres humanos somos seres de lenguaje y en ello va nuestra alma. “La palabra es la casa del Ser” dice Elizabeth Schön parafraseando a Heidegger. Estamos estructurados así, en palabras, y eso nos determina, pero también, por paradoja, nos libera. Permite que seamos afectados por el lenguaje. Los seres humanos sufrimos de lenguaje desde el nacimiento, y algunos piensan que antes. El lenguaje nos ha encadenado, nos ha obligado a ser lo que somos. Es nuestro amo. Dueño de esa subjetividad que se construye tan temprano que nunca recordaremos su origen. Cuando llegamos al umbral de saber que somos nosotros, de reconocernos como individuos, ya el lenguaje ha caminado un largo trecho, y es precisamente quien nos dice: “tú eres tú”. Esa primera cárcel de ser nosotros y nadie más. La subjetividad, pues, es sobre todo

esa estructura que nos contiene, y recalco la palabra estructura porque nada hay demasiado desordenado en ella. Es soporte, es un plan, es un orden en el cual viven nuestros deseos, nuestras cicatrices, nuestros fantasmas.

¿Cómo ha ocurrido? En realidad sabemos poco del asunto. El psicoanálisis tiene un amplio registro que permite llegar a conocer por qué somos cómo somos, pero es siempre una profecía del pasado. Nunca es posible anticipar sin demasiado riesgo de error cómo será lo que seremos. Los psicoterapeutas no son profetas, y con frecuencia se equivocan cuando creen serlo. Para lo que están preparados es para desentrañar el camino que nos condujo hasta el punto en que nos encontramos. Y eso es buena parte de la psicoterapia. El camino a recorrer es de palabras. No hay otro. Lenguaje desencadenado. Lenguaje fragmentado, olvidado, reconstruido, y sobre todo resignificado. Los hechos, eso que llamamos la biografía, serán piezas arqueológicas –uno de los símiles favoritos de Freud, amante de la antigüedad- que permitirán imaginar el pasado, pero en esto de la subjetividad no hay que hacerse falsas esperanzas. No se vuelve al pasado para encontrarlo porque ya se ha desvanecido. Se vuelve para darle sentido en el presente. Y ese sentido surge del diálogo, de las palabras que cruzan el psicoterapeuta y el psicoterapeutizado. De modo que, adiós a la objetividad. Nada hay objetivo en el ser humano, pura subjetividad: la propia y la que se produce en el encuentro con la ajena.

Este es otro de los milagros del lenguaje: genera sentidos constantemente, y como los seres humanos desde muy temprano somos afectados por la palabra – la palabra del Otro, dice Lacan- eso que nos afecta, que nos determina, es lo que nos dice, lo que nos construye. No hay otra manera, no hay otro recorrido para nosotros: constituirnos en la alienación que otro nos impone. Pasar por el desfiladero del significante, es el precio de nuestra humanidad, el precio de tener un alma. De modo que hay que pagarlo con gusto y reconciliarnos con sus exigencias porque así entramos en el reino del lenguaje, en el orden simbólico, en lo propiamente humano, y si bien decimos somos dichos. Muy paradójico pero así va. Poseer una subjetividad, poder transitar por nuestros propios vericuetos, saltar de una a otra palabra, gozar de la cadena del lenguaje es también un privilegio. Y así como la palabra del Otro nos ha encadenado, también nos ha enseñado a liberarnos, a recrearnos, a aspirar al menos a ello, a encontrar otros caminos de sentido posibles diferentes a los que recibimos de quienes nos construyeron, que generalmente son nuestros padres. De modo que así quedamos engarzados a la tradición del lenguaje, entrar en el tesoro de los significantes, y a la vez preparados para continuar generándolos con la máquina del lenguaje. Si no fuera así, sólo podríamos repetirnos infinitamente.

Con frecuencia se piensa que el psicoterapeuta “encuentra” una verdad que estaba en nosotros y no conocíamos. Le damos el carácter de descubridor. Pero eso indicaría que esa verdad “está”, existe en alguna parte y, por decirlo así,

se nos había perdido. El asunto es que no “está”; hay que construirla. No es un “invento” en el sentido venezolano de la palabra, es decir, que es falso. Es un invento en tanto es algo nuevo. La “verdad” no estaba antes, surgió del diálogo entre dos personas. En el milagro de generar sentido. No es tampoco una “ficción” en el sentido que lo usaría un narrador, es decir, la proposición de un pacto acerca de la verosimilitud o posibilidad imaginaria de una circunstancia. Es un sentido verdadero, en tanto haga sentido para quien lo recibe. Lo verdadero reside en el efecto del lenguaje, en la condición de afectarnos por las palabras, por lo que significan, y en el caso que hablamos, es decir, la palabra con fines curativos, lo que significa para quien la recibe ese nuevo sentido de sí mismo que otro le otorga mediante el diálogo. Por ello, es indispensable que creamos en quien lo dice. Que hayamos aceptado el pacto de creer en la palabra del otro. De otorgarle valor significante; de lo contrario no hay psicoterapia que valga. Es lo que el poeta le pide al lector, que crea por un rato en el poema, que lo acepte como un escenario en el cual puede habitar un tiempo para permitir que su sentido le haga efecto. Sin ese pacto, un poema sería un conjunto de signos en negro sobre blanco.

Por ese milagro del lenguaje que vengo comentando, y que como es cotidiano nos hemos acostumbrado a despreciar, la poesía tiene efecto de sentido. La literatura existe. Hace sentido lo que alguien dice sobre quien lo escucha. Ese sentido nuevo que suponemos puede o no producir en el otro a través de la palabra escrita, será desconocido. No me refiero a que al lector le guste o no lo leído, sino a un efecto más profundo que queda dentro suyo. Soy novelista así que no entraré en caminos peligrosos intentando descifrar qué es el oficio poético y cuáles son los valores de la poesía, pero me atreveré a pensar que el poeta es alguien destinado a nombrar, alguien que sufre de una realidad que se le presenta innombrada, alguien para quien es intolerable la existencia sin la palabra que la nombre. La existencia, sin la palabra, es pura roca. Lo Real, diría Lacan, en busca de realidad para ser vivible, imaginable, comunicable. Esa función que asume el lenguaje es para el poeta un imprescindible. Los demás la vivimos un tanto a ciegas y sin demasiados escrúpulos. La damos por supuesta. La poesía, pienso yo, parte de la angustia de que la existencia sea opaca, quiere asegurar su visibilidad a través de la palabra. Los psicoterapeutas no son poetas, y no tienen por qué saber demasiado de poesía; son personas que acuden al llamado de otras, cuando la vida se les ha vuelto opaca. Cuando deben restituirse como seres y eso sólo puede hacerse mediante la palabra. En fin, quizá todo esto sea lo que permanece en nuestra nostalgia humanista, pero por ahora celebremos la existencia de la casa del ser, de la Casa de la Poesía.