

Narraciones

Publicación del Centro de Salud Mental N°1
N7 - Diciembre 2020



Jefe de Unidad

Dr. Horacio Rodríguez O'Connor

Comité de Docencia e Investigación.

Secretaria CODEI

Lic. Patricia Álvarez Zunino

Narraciones

Dirección

Silvina Czerniecki

Comité Editorial

Pablo Castillo
Marina Pambukdjian
Elena Singermann
Paulina Radunsky
Gabriela Aldaz

Colaboradores permanentes

Melisa Rapoport
Nicolas Maccora
Melisa Tancredi
Sofia Giorgiutti
Alejandra Mariel Lipper
Ivana Mariel Osorio
Irina Strobino Niedermaier
Daniela Vendramini
Mariana Duro Artola

Corrección

Marina Pambukdjian

Diseño Editorial

Nicolás Palant

Arte de Portada y dibujos de secciones

Débora Zilberman

Manuela Pedraza 1558, C.A.B.A.
Mail:narracionescentro1@hotmail.com

ISSN: 2618-2750

Narraciones

Publicación del Centro de Salud Mental Nº1

Nº 7 – Diciembre 2020

Índice

Introducción

Agradecimientos

Pág. 10

Editorial

Pablo Castillo, Marina Pambukdjian y Silvina Czerniecki.

Pág.: 11

Conversaciones

Por: Pablo Castillo

Entrevista a Martin Kohan

Pág.: 20

Por: Pablo Castillo, Marina Pambukdjian y Silvina Czerniecki.

Entrevista a Liliana Herrero

Pág.: 33

Discursos

Por: Diego Tatián

Trasunto

Pág.: 46

Por: Ana María Shua

La escritura, el primer universo virtual

Pág.: 51

Por: Luis Segasti

Arena

Pág.: 59

Por: Carlos Gustavo Motta

Viena de Fin de Siglo: Freud Autor

Pág.: 64

Por: Sergio Campbell

Leer Freudianamente implica escribir

Pág.: 77

Por: Patricia B. Ramos

La escritura en la formación del analista. En lo público

Pág.: 85

Por: Mariana Perel

Soy mientras escribo

Pág.: 95

Por: Mariana Garfinkel

Narrar (sobre) el origen

Pág.: 98

Por: Martín Fontenla

Escrituras profanas

Pág.: 117

Por: Guadalupe Álvarez

El carácter de la letra

Pág.: 125

Desde el centro

Por: Liliana Rossi

Síntoma y Real. Saber leer un síntoma

Pág.: 132

Por: Mónica Bazzalo

El instante, la cucaracha y la pantera

Interrogando la escritura de Clarice Lispector

Pág.: 140

Arte y Literatura

Por: Adriana Carambia

Del arte, su escritura y sus escritos

Pág.: 150

Concurrentes y residentes

Por: Tatiana Jares

Lo sonoro-musical, un territorio posible al margen de las palabras

Pág.: 160

Libros

Por: Estela Eisenberg

La colección Para animarse a leer

Pág.: 170

Por: Julio Romero

Epílogo

Libro Salir de la oscuridad. Autora Laura Balciunas. Editorial Colihue

Pág.: 172

Revista Narraciones

Declarada de interés para la comunicación social y la cultura por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
N° 445/2019



LEGISLATURA
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

En las diferentes secciones respetamos la singularidad en que cada autor recorre la temática escogida, como así también las opiniones vertidas sobre los diversos temas, siendo de exclusiva responsabilidad de los respectivos autores el contenido de cada texto.

Agradecimientos

En este número queremos agradecer a Juliana Di Tullio por su enorme confianza en este proyecto.

A Romina por su rapidez y amorosidad para poder continuar.

Andrea García compañera y amiga solidaria.

A Beatriz Fontao por su enorme ánimo y empuje que siempre nos transmite.

A Nicolás Gulman por su colaboración constante.

Y a cada unx, de quienes participaron en este séptimo número de Narraciones con sus ilustraciones, textos escritos, entrevistas o conversaciones prestigiando esta publicación y aportando a la continuación de este proyecto.

¡Muchas gracias!

Editorial

Letra y Escritura

*Pablo Castillo
Marina Pambukdjian
Silvina Czerniecki*

**...´con este poema no tomarás el poder´ dice
´con estos versos no harás la revolución´ dice
´ni con miles de versos harás la revolución´ dice
se sienta a la mesa y escribe.
Juan Gelman¹**

Un nuevo número nos convoca y nos concierne a situar el valor de la letra y lo escrito, en tanto y en cuanto la palabra, al decir de Lacan (Sem 18), se apoya en la escritura a la vez en que se distingue de ella. Si no hay topología posible sin la escritura, es en la relación con esta última que es situable el lugar de la Verdad en un discurso. Nos interesa, además, rescatar el valor de lo escrito en la historia y en el sostenimiento de estructuras sociales.

Es interesante este hito que la escritura marca como inicio de la historia de la humanidad. Cuando se habla de la historia, se plantea que esta inicia con los registros de lo escrito. Toma como fecha de inicio la aparición de la escritura, cuando el hombre pudo poner por primera vez sus ideas e impresiones por escrito. Se establece así una diferencia entre lo escrito y el habla, y a la vez amalgama historia y escritura.

Barthes,R. nos advierte que la historia es siempre y ante todo

¹ Gelman, J. *Confianzas en Relaciones 1971-1973, Tomo I. Editorial Seix Barral, Bs As. marzo de 2012.*

una elección y los límites de esa elección.² Y nos dice “Todas las escrituras presentan un aspecto de cerco extraño al lenguaje hablado. La escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación.”³ Barthes, R. introduce un quiebre; un desplazamiento del escritor como figura central que se ve de pronto interpelado tanto por lo escrito como por lo leído. Hay una ruptura con el pacto de lectura tradicional. ¿Qué quiere decir Barthes cuando sostiene que el sentido de una obra no está dado por la intención del autor sino por la interpretación que hace de esa escritura el lector? Ahí, lo que pone en tensión es algo de lo imposible. De lo inacabado. De lo incompleto. No solamente traspasa los límites del conductismo más rudimentario sino también de aquellas otras lecturas donde la presencia del lector se nos presenta como la ficción de un diálogo posible. Esperable. Que viene a cerrar –de alguna forma ilusoria- el círculo virtuoso escritor-lector. Porque la producción de sentido que dispara cualquier obra –psicoanálisis mediante- nunca agota las interpretaciones.

Lacan nos plantea que “Lo escrito no es primero sino segundo respecto de toda función del lenguaje y que, no obstante, sin lo escrito no es en modo alguno posible volver a cuestionar el resultado más importante del efecto del lenguaje como tal, dicho de otro modo, del orden simbólico, es decir (...) la demansión, la residencia, el lugar del Otro de la verdad.”⁴ La novedad que dice introducir, es que solo por lo escrito se constituye la lógica.

Si bien los aportes del psicoanálisis nos posibilitan entender que lo escrito se distingue del lenguaje, este último puede ser interrogado desde lo escrito justamente porque lo escrito se constituye en su referencia al lenguaje.⁵ Barthes nos señala cómo el “lenguaje y estilo son fuerzas ciegas, la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos, la escritura es una función:

² Barthes, R., *El grado cero de la Escritura*. Editorial Jorge Álvarez Pág 21.

³ *Ibidem*. Pág 22.

⁴ Lacan, *Seminario*. Editorial Paidós 18 Pág. 59.

⁵ *Ibidem*. Pág 60.

es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la historia.”⁶

Recordar ciertos sucesos históricos, nos conduce al maravilloso libro del escritor Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, en el que nos relata cómo se plasma en la historia de la humanidad la quema de libros y la censura del pensamiento: “Por supuesto: Hitler había quemado libros en Alemania en 1934 y se hablaba de los cerilleros y yesqueros de Stalin. Y además, mucho antes, hubo una caza de brujas en Salem en 1680, en la que mi diez veces tatarabuela Mary Bradbury fue condenada, pero escapó a la hoguera.”⁷ Borges, en *La muralla y los libros* nos narra como el emperador “Shih Huang Ti, no le encontró sentido alguno al pasado antes de su existencia y ordenó la primera quema de libros de la que se tenga noticia. En 213 a.C. ardieron los textos de historia y la sabiduría del taoísmo y el confucionismo. Pero no solo armó fogatas con los libros para borrarlos de la conciencia del pueblo, sino que además ordenó la ejecución de 460 sabios de todas las escuelas del pensamiento porque amenazaban la nueva versión de la historia que planeaba contar.”

De los diversos relatos sobre los incendios y destrucción de la Biblioteca de Alejandría subyace una antigua oposición entre una política del saber y una política de la destrucción, a la vez que en ella misma perdura la utopía de su restauración.

Lamentablemente en nuestro país durante la más cruenta y última dictadura cívico militar, podemos mencionar dos quemas importantes de libros en Córdoba, la de la escuela secundaria comercial Manuel Belgrano y la gran incineración que produce el general Luciano Benjamín Menéndez cuando ordenó la quema de libros, secuestrados previamente de bibliotecas, colegios y universidades. En otro número de *Narraciones Violeta Canggianelli* nos recordaba la prohibición en la dictadura de cuentos infantiles de la colección

⁶ Barthes *el grado cero de la Escritura*. Editorial Jorge Alvarez. Pág 19.

⁷ Bradbury, R. *Fahrenheit 451*. Editorial Minotauro esenciales. Pág 198

Los cuentos De Chiribitil. Asimismo, obras de autores como Marx, Engels, Martí, Freire y Lukacs, García Márquez, Trotsky, Galeano, Bayer, Perón, Cortázar, Saint Exupery, Engels, Freud y Sartre, fueron prohibidas y quemadas volviéndose una práctica recurrente.

Recordar, también, a Rodolfo Walsh, Francisco Urondo, Germán Oesterheld, Haroldo Conti que no solo sus obras fueron prohibidas sino ellos mismos fueron desaparecidos.

Liliana Vanella y Dardo Alzogaray, historiadores cordobeses, enterraron parte de su biblioteca en el patio de su casa. Decidieron no quemar los libros, sino resguardarlos, esconderlos, preservarlos. De esta forma ellos y sus libros pasaron a la clandestinidad. Finalmente se exiliaron y sus libros permanecieron en la clandestinidad.

Hay marcas entre los libros, su lectura y lo real. Entre sus lecturas y anhelos y en estos vínculos se entraman historias.

El gran trabajo del Equipo Argentino de Antropólogos y Antropólogas forenses, logró hallarlos. En un reportaje en un diario dicen: “Significó tratar esos libros como cuerpos. Exhumar la biblioteca de una persona es, en última instancia, similar a desenterrar los restos de alguien que eventualmente ‘desapareció’: tanto los huesos como los libros nos hablan de alguien, de una identidad compleja, emocional, política y social.”⁸

Recordar estos hechos nos conduce a preguntarnos, junto al protagonista de Fahrenheit 451: ¿por qué los libros son señalados como peligrosos?, ¿por qué ciertas personas les son tan leales?, ¿cuál es el poder que contienen?, ¿qué misterio esconden?

Borges J. L. dice “El mundo, según Mallarmé, existe para un li-

⁸ Ediciones DocumentA. Escénicas. “Tanto los huesos como los libros nos hablan de alguien” Silvina Frieri para Página 12. (agosto 2017) Recuperado de <http://edicionesdocumenta.com.ar/2017/08/tanto-los-huesos-como-los-libros-nos-hablan-de-alguien/>

bro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo.”⁹

El psicoanálisis nos aporta, cómo en la experiencia del análisis, la experiencia del inconsciente, se da toda la estructura del lenguaje. Y si bien Lacan define a la letra como el soporte material que el discurso toma del lenguaje “esta simple definición supone que el lenguaje no se confunde con las diversas funciones somáticas y psíquicas que le estorban en el sujeto hablante. Por la razón primera de que el lenguaje con su estructura preexiste a la entrada que hace en él cada sujeto en un momento de su desarrollo mental”¹⁰ y destaca que lo que escribe valiéndose de letras sobre las formaciones del inconsciente no permite hacer de la letra un significante, y mucho menos a revestirla de un carácter primario respecto del significante. La letra entonces constituye el litoral entre el goce y el saber. La letra la define como la estructura esencialmente localizada de este.¹¹ Entonces la letra produce ruptura del semblante.

“De aquí que la escritura pueda considerarse en lo real la erosión del significado, es decir, lo que llovió del semblante en la medida en que esto es lo que constituye el significado. La escritura no calca el significante. No se remonta allí más que para nombrarse, pero exactamente de la misma manera que ocurre con todas las cosas que nombra la batería significante después de haberlas enumerado.”¹²

“La dimensión del escrito – la letra como efecto de discurso- es posible gracias a lo único que no puede escribirse... la relación sexual: lo escrito tiene a este inescrible como causa. Y he aquí que la letra forja y restaura la connotación del significante, o, dicho en otras palabras, el lenguaje se perfecciona con el juego de la escritura

⁹ Borges, J L *El culto de los libros*, Buenos Aires, 1951; *Otras inquisiciones*.

¹⁰ Lacan, *La instancia de la letra*. Escritos 1. Editorial Siglo Veintiuno editores. Pág. 475.

¹¹ *Ibidem*. Pág. 481.

¹² Lacan *J sem 18*. Editorial Paidós. Pág 114.

ra”¹³. “La escritura se impone como “un pasaje al límite” que permite sortear un infinitesimal sin perderse en él. ¿Por qué? Porque lo que se habla, por su parte, difiere indefinidamente la verdad, la espera siempre más adelante; y si con mucha suerte la medio-dice, salvo que de ello resulte una escritura, aquel que habla volverá a extraviarse en el continuo de la lengua.”¹⁴

A lo largo de este número cada autor recorre en su modo singular algunos de los puntos que los dispararon desde su singularidad, desde sus historias, sus intereses, su deseo, porque en cada texto se trata de una búsqueda incesante, de un rasgo de escritura, pero al mismo tiempo de una propia lectura.

Ray Bradbury, en el prólogo de su libro *Fahrenheit 451* dice “Yo no escribí *Fahrenheit 451*, el me escribió a mí. Había una circulación continua de energía que salía de las páginas y me entraba por los ojos y me recorría el sistema nervioso antes de salirme por las manos”.

Ricardo Piglia señala “quizás la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende solo de quien la constituye sino también de quien la lee. La ficción es también una posición del intérprete.”¹⁵ Para él “Joyce, también sabía ver mundos múltiples en el mapa mínimo del lenguaje (...) *El Finnegans Wake* es un laboratorio que somete la lectura a su prueba más extrema. A medida que uno se acerca, esas líneas borrosas se convierten en letras y las letras se enciman y se mezclan, las palabras se transmutan, cambian, el texto es un río, un torrente múltiple, siempre en expansión. Leemos restos, trozos sueltos, fragmentos, la unidad del sentido es ilusoria.”¹⁶

Tal vez lo que les podemos sugerir en este número es que en-

¹³ Polari P *La escritura del sexo*. Editorial Letra Viva. Pág.116.

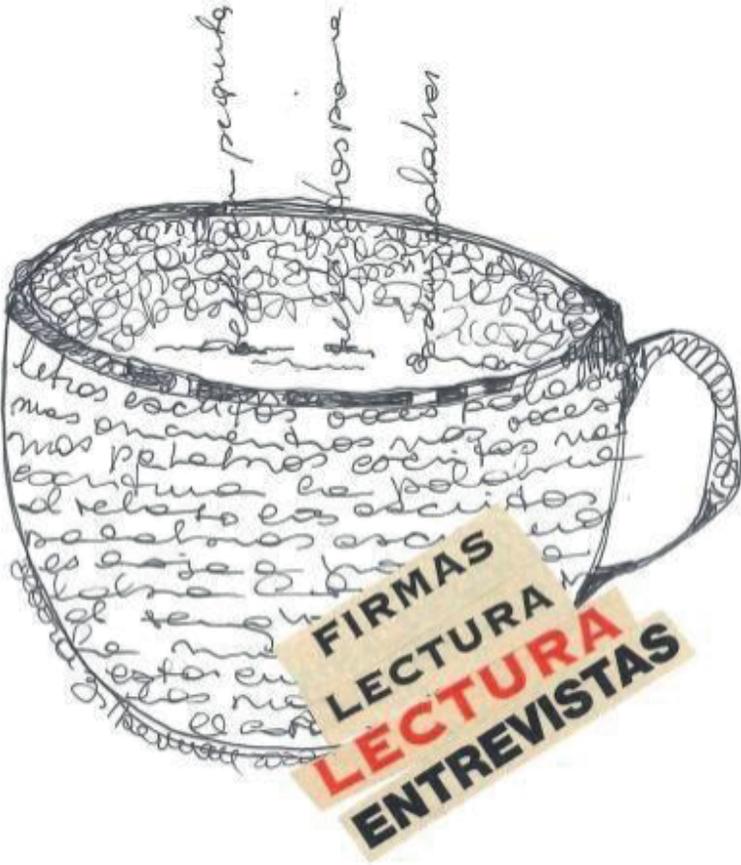
¹⁴ Polari P *La escritura del sexo*. Editorial Letra Viva. Pág. 117.

¹⁵ Piglia, R *El último lector*. Editorial Anagrama Narrativas Hispánicas. Pág 28.

¹⁶ *Ibidem*, Pág 20.

tren en cada uno de los textos, como se entra en un sendero, sigan sus recorridos, sus pasos –acatándolos o transgrediéndolos- y détenanse en sus encrucijadas. ¿Será posible escapar tanto a pensar al escritor como al artista desatendiéndonos de los polos que nos proponen Kafka y Joyce? Más allá de la respuesta que se den, lo importante es que después de este periplo ya no serán los mismos...

Conversaciones



Débora Zilberman

Recelo de las palabras que, aunque no tengan mayúscula, parecen sonar con mayúsculas

Pablo Castillo

Entrevista a Martín Kohan

Martín Kohan nació en Buenos Aires en enero de 1967. Es profesor de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de la Patagonia. “Ciencias morales” (2007) es su novela más popular y ha sido llevada al cine con el nombre “La mirada invisible”, bajo la dirección de Diego Lerman. En la película Kohan interpreta el breve papel de empleado de una tienda de discos. Es hincha fanático de Boca, pasión que la definió como “una zona completamente inexplicable de su vida”. A mí, escribir a mano me gusta, a veces no hace falta narrar nada concreto, sino dibujar la letra.

Narraciones: ¿Cómo convive en vos la tensión entre literatura y política precisamente porque, si no entendemos mal, tu horizonte estético no es el realismo?

Martín Kohan: Efectivamente, por eso mismo los desafíos que me planteo son otros. Es cierto, que habitualmente se va al realismo o a construir una relación más o menos directa con aquello que llamamos realidad como la tradición más fuerte para leer la articulación entre literatura y política. Tanto en la manera de escribir como en la forma de leer. El que se hacía cargo de una relación con la política ponía el texto en un contexto real y esa contextualización de lo real permitía el ingreso de lo político. Frente a esa operación, aparecían las lecturas más textuales que se suponían, que renunciaban o prescindían de la dimensión política, para ocuparse más del contenido. El escritor más concentrado en la propia palabra y en la propia forma frente a aquél que se hacía cargo de la dimen-

sión política y pensaba la literatura como articulación con ese contexto que estaba afuera. Yo crecí problematizando esa dicotomía, poniendo mucha atención en la ruptura de esas dos líneas.

Narraciones: ¿Cómo definirías el tipo de relación que tenés con la literatura y la escritura tanto al escribir como al leer?

Martín Kohan: Mi perspectiva es que no es que el texto no tenga un afuera, pero ese afuera funciona en la medida que está adentro. Pensar que las palabras son la literatura y la política es la realidad supone en última instancia que a la política hay que traerla desde afuera (desde la realidad) para que existan las palabras. Y la idea es que haya una dimensión política en las palabras y romper con esa dicotomía. De alguna manera que se apunte a una inmanencia del texto no suponga una renuncia a lo político.

¿Qué pasa cuando la prioridad es del orden de las formas? ¿Del lenguaje en tanto lenguaje? ¿Y la literatura no queda supeditada al contexto, al orden de la realidad política? Aunque esa supeditación no signifique renuncia a lo político.

Todos los gestos que habitualmente se asignaban a la prescindencia de lo político: cierta centralidad del texto, predominio de lo literario y de las formas se pasa a suponer que al mismo tiempo eso no representa una renuncia a lo político, sino que busca vincular de otra manera esa relación. Esa es la pregunta que yo me hago al leer y al escribir.

Que la política no entre como una realidad externa que implica pensar a la literatura más que nada como representación (realista o no realista). Si hay un orden que tiene que ver con una memoria histórica o un pasado político que la literatura no quede destinada a cumplir un papel de subalternidad con respecto a ese pasado.

Narraciones: ¿Esta mirada que tenés sobre el hecho literario no entra en contradicción con ciertas concepciones estéticas e ideológicas de la izquierda?

Martín Kohan: Y, sí. Por lo menos una parte de las concepciones de la izquierda responden -aún hoy- a esas formulaciones que yo vengo objetando. Y son líneas muy fuertes. Cuando vos vas a escribir una novela tenés que tomar ciertas decisiones literarias: ¿Quién va a narrar? ¿Cómo la querés escribir?, etc. ¿Cómo establecer una relación entre esto y el día que te invitan a un programa de televisión y te hacen una pregunta y contestás? Porque no es del mismo orden. Yo tampoco me veo comprometido. Me preguntan y contesto. Y mis intervenciones son genuinas en ese sentido. Porque la idea de compromiso (Sartre, mediante) tiene una tradición muy fuerte en la izquierda. Y no sé si me veo ahí. Porque hay una épica de la responsabilidad del intelectual que me resulta un poco pomposa. Recelo de las palabras que, aunque no tengan mayúscula parecen sonar con mayúsculas. Cuando aparece ese modelo sartreano del intelectual que empieza a sonar con el prestigio de la mayúscula y el compromiso también empieza a sonar en consonancia con ese prestigio, es ahí donde yo me bajo.

Narraciones: Y, ¿cuándo escribís en los medios cómo funciona ese modus operandi?

Martín Kohan: En general planteo mis posiciones políticas en un sentido muy amplio. Abordo distintas dimensiones de lo político y a veces eso encuentra intersecciones y se da una discusión. Yo lo pienso en esos términos. Sin la impronta moral de la que prefiero apartarme. Lo pienso todo de una forma menos altisonante.

Narraciones: Sintéticamente ¿Cuál sería tu concepción de la literatura?

Martín Kohan: En mi manera de entender la escritura y la lectura nunca nadie tomaría la palabra en una ficción que estoy escribiendo para decir lo que yo pienso. Mientras que en un programa de la tele yo estoy diciendo lo que pienso. Esta mirada significa todo un disenso con toda una tradición de literatura de mensaje donde las ideas políticas son expresadas a través de consignas y transmisión de señales pedagógicas. Donde el lector tomaba contacto con esas

ideas incorporándolas. Lo cual, supone una cierta concepción de la lectura y de la literatura donde hay un narrador o un alter ego que dice lo que vos pensás de una situación que estás narrando. No es como yo pienso lo literario. Porque supone una relación lineal entre palabras y sentidos demasiado simple para mi gusto.

Narraciones: Entonces, realismo no, literatura de mensaje no, sigue habiendo disensos importantes con ciertas tradiciones de la izquierda siendo vos un escritor de izquierda. ¿Cómo vivís esa tensión?

Martín Kohan: Si lo pensas así ahí hay un disenso que va por lo menos desde el realismo socialista soviético hasta el grupo Boedo, que en definitiva pensaban la literatura al revés de cómo la pienso yo. Y esta cuestión me fue alejando de esos modos de pensar lo literario que está muy arraigado tanto en las tradiciones políticas de izquierda como en la literatura argentina en general.

Narraciones: ¿Cuál es tu formación literaria?

Martín Kohan: Ahí lo que podría decir que uno de mis orgullos es mi formación. El haber cursado la carrera de letras en filosofía. Y rescato a los profesores que tuve. Entre ellos a David Vinas, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Noe Jitrik, Josefina Ludmer y seguro me estoy olvidando de alguno. Pero incluso más allá de sus trayectorias personales cada uno planteaba una forma de relación con la literatura y con la lectura que son variaciones de esto que venimos conversando. Y en mi formación están todas esas variables.

Narraciones: ¿Cómo te parás en la relación con los medios hoy? Nos da la sensación que tanto la mirada frankfurtiana como la de la Escuela Cultural Británica son insuficientes o parciales para analizar los nuevos fenómenos de las culturas de masas y las nuevas tecnologías.

Martín Kohan: Igual ahí habría que hacer algunas precisiones. Porque, aunque nos paremos en Adorno que funciona siempre

como un superyó para la teoría literaria marxista, él en California hizo radio. No sé con qué grado de consternación. Pero lo que quiero decir es que uno da las batallas donde se pueden dar. Y después están las habilidades de cada uno. Yo, en lo personal tengo limitaciones para crear dispositivos nuevos: hacer una revista, pelear por una frecuencia de radio, etc.

Podemos ponernos de acuerdo en definir qué papel cumplen los medios en tanto instrumentos de dominación ideológica, pero eso no me impide escribir una columna semanal en el diario Perfil y decir lo que yo quiero. Y la verdad que es así. Se podría interrogar las razones porque esto es así pero sinceramente no tengo ningún tipo de limitación sobre cuál tema abordar y cuál no.

Pienso de nuevo en mi formación. Mi forma de leer tiene mucho que ver con Josefina Ludmer que dirigió mi tesis de doctorado. Que es un perfil más académico y al mismo tiempo cursaba con Beatriz Sarlo que tenía una presencia cada vez mayor de intervención en la esfera pública o con David Vinas que escribía en ese momento una columna semanal en Página 12. Incluso años después, Piglia daba clases de Borges en la televisión abierta.

Yo siento que me nutrí mucho de los intelectuales de la inmanencia universitaria pero lo complementé con otros que veía que apostaban a un modo de intervención fuerte en la esfera pública muchas veces a través de los medios.

Beatriz Sarlo tuvo la capacidad de crear una revista como Punto de Vista que se convirtió en una referencia de la cultura, la literatura y la política. Siempre admiré esa capacidad que yo no tengo. Más en estos días de las redes donde las cosas rebotan y no sabés bien adónde van a parar. Antes uno podía decir publico esta columna y en dos días se vuelve en envoltorio adecuado para envolver papas. Que de todas maneras no constituye -si uno lo mira bien- un mal destino. Y hoy es así hasta cierto punto. En el medio alguien lo reproduce, lo cita, lo retuitea, etc.

Narraciones: Y cuando te manejas en los medios ¿tenés en cuenta quién es la potencial audiencia a la que te dirigís?

Martín Kohan: Sí y no. Por ejemplo, mis disidencias con el kirchnerismo trato de no expresarlas cuando escribo en Perfil. Porque me parece que es como tirarles carne a las pirañas. Y otras veces que me llamaban de medios más protokirchneristas ahí sí doy la discusión.

Narraciones: ¿El peronismo es conservador?

Martín Kohan: Perón no trata de resolver el conflicto que para los marxistas es el motor de la historia sino neutralizarlo sin la resolución del conflicto social. El conflicto se resuelve -diría el marxismo- con su superación dialéctica. Si lo que buscás es la neutralización, eso para la izquierda es conservadurismo. Ahora si vos me decís respecto a la Unión Democrática, al liberalismo, el peronismo incorpora una serie de derechos y transformaciones que si acá estuviera Horacio González en un segundo las desplegaría a lo largo y a lo ancho de esta mesa desde el 45 en adelante.

A mí las patas en la fuente me resultan sumamente atractivas. La escena del espanto burgués frente al avance de la mugre peronista la verdad que lo disfruto. Ahora cuando eso se resuelve efectivamente en una comunidad y en un nosotros, en la nación que reintegra un conjunto con conflictos que habría que neutralizar o desarmar para que efectivamente funcione esa integración, ahí ya no estoy de acuerdo. Y es el momento en que el peronismo hace su giro conservador.

Narraciones: Sin embargo, la dificultad que tiene tu análisis es que hoy aparecen o se resignifican nuevos actores que no pueden leerse en clave dialéctica y constituyen un entramado que es necesario por su dinamismo que estén de este lado.

Martín Kohan: No conozco ningún actor que no pueda leerse en clave dialéctica.

Narraciones: El feminismo....

Martín Kohan: Podríamos plantear el mismo campo de discusión que venimos sosteniendo efectivamente en el campo del feminismo. Hay una constitución de un nosotros (en este caso sería un nosotras) expresado como una comunidad de género. Que efectivamente existe. La pregunta que debiéramos hacernos es si las desigualdades, los conflictos de clase se disuelven al interior de ese colectivo. Sin duda, hay una serie de repertorios que atraviesan desde la comunidad de género diferentes capas sociales. La mujer golpeada puede ser víctima del empresario cuando llega a su casa o del obrero cuando llega a su casa. Y ahí hay efectivamente un colectivo que lucha contra la violencia de género y el patriarcado. Ahora si a ese colectivo le incorporamos la pregunta por la clase aparecen una serie de conflictos que en mi criterio no deberían disolverse.

La mujer del empresario es para la mujer del obrero su enemiga. Esto puede sonar fuerte. Pero me ha tocado hablar sobre esto porque el tema surge. Doy un ejemplo: Amalia Lacroze de Fortabat. Se había establecido que los trabajadores que producían el cemento en Loma Negra ninguno de ellos iba a pasar -por las condiciones de trabajo- los treinta y cinco años de edad. Los abogados que presentaron esa demanda están desaparecidos. Los entregó la propia Amanda Lacroze de Fortabat. ¿Qué hacemos? ¿Es sorora o no es sorora? No, no es sorora. Otra vez, si la constitución de un colectivo comunidad organizada o de género disuelve los conflictos de clase, yo no estoy de acuerdo. Es retardatario aun cuando promueva una cantidad de transformaciones sociales importantes. El peronismo las produjo sin duda. Pero si esas transformaciones más que apreciables que logró el peronismo y el colectivo de mujeres llegado a este punto el conflicto se disuelve en la macro estructura el efecto a la larga, es retardatario.

Narraciones: ¿Pero eso no se lo tenés que reclamar a la izquierda principalmente?

Martín Kohan: Sí. ¿Vos quieres decir que nos está saliendo mal? Y,

sí. Esa es la gran tarea de la izquierda.

Narraciones: ¿Se debería haber advertido esta cuestión en la votación sobre el aborto con respecto a apoyos que venían de espacios más neoliberales?

Martín Kohan: A mí me hubiera gustado por parte de la izquierda una problematización mayor del conflicto. Porque en esa votación, por ejemplo, Silvia Lospennato del PRO votó a favor y eso estaba muy bien porque los votos se ganaban de a uno y a la semana siguiente Lospennato era cómplice de la desarticulación del sistema de salud pública en la Argentina. Entonces si vos decís en una semana: - aborto legal seguro y gratuito en el hospital público- y a los siete días vacías ese mismo hospital público está claro que hay un conflicto. Es aliada contingentemente, pero a largo plazo va contra nuestros intereses. Y forma parte de un proyecto político que destruyó hasta donde pudo la salud pública.

Narraciones: Carlos Gamerro en su libro *Facundo o Martín Fierro*: los libros que inventaron la Argentina (2015) da dos definiciones maravillosas sobre las diferencias entre el antiperonista y el gorila. Él dice que el antiperonista está en contra del peronismo. Lo confronta, es su antagonismo. Mientras que el gorila es aquél que cree que el peronismo no debió haber existido jamás. Es más, que no existe y debemos demostrar que no existe. ¿Vos cómo te ubicas en esa escena?

Martín Kohan: Creo que por un lado existe una responsabilidad de los peronismos para que se configuren esas escenas. Por ejemplo, su relación con las burocracias sindicales. El asesinato de Mariano Ferreyra. Fue un hecho gravísimo. No fue un hecho aislado. Porque muchos de esos sindicalistas son la patronal. Y en el momento de una lucha obrera mandar a matar. Porque ahí la patota fue a matar. Ahora si vos me llevás al 2008, al campo por supuesto que ese conflicto me conmueve. Y si digo que fue una pelea contra la oligarquía terrateniente seguro que te emocionás. Y seguro que allí estamos mucho más cerca. Pero hay un límite en la lucha de los trabajado-

res donde el peronismo se vuelve regresivo. Pedraza era un empresario que funcionaba como empresario. Eso no quiere decir que no haya una dimensión en donde el peronismo me entusiasma. Yo no me considero un gorila (quizás ustedes a esta altura del reportaje crean que sí) porque también advierto la imposibilidad de no ser peronista. Yo no soy peronista ni gorila. No tengo ninguno de los engeguencimientos y de las maquinarias del odio que reconozco en los antiperonistas que inclusive en contacto con ellos pueden llegar a peronizarme. Se sienta acá Fernando Iglesias y en menos de veinte minutos soy más peronista que Perón. Pero tenemos otra dimensión de un horizonte de transformación social que no renuncio y que veo que ahí el peronismo tiene límites objetivos.

Narraciones: ¿Cómo debieran leerse hoy siglo veintiuno la relación entre cultura popular y cultura de masas?

Martín Kohan: En principio saber que no hay una matrix. Se puede ir a los medios masivos de comunicación y poner ahí en juego otra perspectiva, un discurso que tenga su disonancia, que moleste, que irrite o simplemente que mueva. Efectivamente, al interior de los medios tal como existen hoy eso se puede hacer. Beatriz Sarlo, me parece ejemplar en ese sentido. Incluso con todos los desacuerdos que uno pueda tener con ella. Porque son esos casos en que aprendes en el desacuerdo. Por ejemplo, prestarle atención a cierta dimensión de la comunidad nacional, del patriotismo. A mí me resulta más interesante trabajar al interior de esos discursos y corroerlos, que escribir sobre lo internacional. No quiero utilizar la palabra deconstrucción que hoy se recurre a ella con asiduidad y para mí se lo hace mal si entendí bien a Derrida. Yo me ubico en el interior de esa máquina descomunal y sumamente eficaz llamada San Martín. Máquina narrativa, ideológica, política, simbólica y nacional para desarmarla y ver cómo están compuestas sus piezas. Aunque después no se la pueda volver a armar de la misma manera. Más que Derrida, ahí yo tomaría el concepto de la negatividad en Adorno. Me parece más potente. En el caso de la figura de San Martín que es tan compacta, plural, que se puede leer desde diferentes líneas y tradiciones (incluso la izquierda). Porque la iz-

quiera lo reivindica desde un imaginario anti-imperialista y anti-colonialista. Porque mi gesto de una literatura política no es tanto reponer el contexto, que está. No suscribo ninguna teoría posmodernista en ese sentido.

Narraciones: Igual un marxista que niega que exista una realidad objetiva está al menos en un problema...

Martín Kohan: Por supuesto. Además, resistí los años de la moda post-moderna de abolición de la existencia de una realidad objetiva. Pero metodológicamente sabiendo que esa realidad existe y que, a su vez, es social y política a la hora de leer me interesa centrarme en cómo funciona el dispositivo político al interior del texto. Mi entusiasmo para leer es saber cómo está hecho. A veces para la admiración y otras para la crítica. Por eso, no hay una relación entre lo absoluto y la textualidad, por eso no somos postmodernos pero la idea que las narraciones producen sentido político, esa es la dimensión que me interesa. Por eso, leer Mitre y saber cómo se narra a un héroe nacional para que sea eso, ahí está lo extraordinario. No es sólo Mitre. No es sólo narración. Sino cómo se narra a una figura histórica para constituirlo en héroe nacional. Porque lo que San Martín hizo forma parte de una realidad histórica pero su construcción heroica es una producción de significación. Y más un héroe nacional.

Por ejemplo, si el padre de la Patria fuese Alberdi, si la mitología de origen de la construcción del padre de la patria se hubiese hecho alrededor de la figura del legislador que inspiró la Constitución Nacional sería un país fundado en las leyes. Seguramente sería una construcción diferente del padre de la Nación que establece la mitología donde ese lugar se lo disputan en el mejor de los casos dos generales, dos figuras de la guerra: San Martín y Belgrano.

Narraciones: Sin embargo, hoy en la literatura hay mucho de que de una forma u otra se espera que la marca de lo que piensa el autor aparezca. Se nos presente. Aun en la ficción. Y me parece que vos elegís un camino inverso.

Martín Kohan: La idea que en algún momento del texto lo que piensa el autor debe estar dicho aun en forma marginal es una posición muy consolidada hoy en día. No es mi pacto de lectura. Porque lo que habría que preguntarse ahí es qué sujeto se está presuponiendo en la expectativa de esa operación.

Narraciones: ¿Y cuál es la relación entre sujeto y literatura?

Martín Kohan: Exactamente. Hay una idea que existe un sujeto previo constituido y estabilizado en donde la literatura es un instrumento para expresarse. A veces afectiva, otras autobiográfica, algunas ideológica pero siempre funciona como una herramienta para su autoexpresión. Así, la relación sujeto y literatura es siempre la misma. No cambia. Nos toca una época donde esta concepción está muy fuerte. Se piensa a la escritura como expresión del sujeto y el autor lee en clave de identificación.

Se supone que el escritor es un sujeto que proyecta algún aspecto de su yo: su ideología, su vida, sus recuerdos y el lector va con su propio yo y busca dónde se identifica. Entonces dice: -Me encantó porque me identifiqué-. Valora ahí donde se reconoce. También es una posición de lectura. Nada se mueve ahí. El escritor pone lo que ya sabe y el lector ya va a buscar lo que ya sabe. Se ratifican mutuamente. Se celebran y se van muy contentos los dos. Y yo estoy en desacuerdo con la concepción de la escritura que ahí se pone en juego, pero también con la concepción de la lectura. La idea es leer lo que no soy yo, en lo que no me reconozco, en lo que me descoloca.

Traigo un ejemplo anecdótico pero que a mí me funciona: mi abuela cuando miraba los álbumes de fotos familiares pasaba las hojas hasta que encontraba una en la que estaba ella. Y ahí se detenía y decía: -acá estaba bien peinada, en esta el vestido era nuevo...- Para mí lo de mi abuela era hermoso. Pensar que alguien lee literatura y se vuelve feliz cuando se encuentra me parece insuficiente. Y esto también se da en relación a la escritura. Atrás de ese dispositivo está la idea que el escritor domina lo que va a decir, los sentidos del

texto le pertenecen.

No le voy a decir yo a ustedes que el sujeto no domina lo que dice. Pero acá se presupone un sujeto -autor que domina lo que dice por completo y el lector acude como a una cita. Mi idea es inventar un discurso, un narrador, un registro. Incluso muchas de las cosas que escribí en ficción tienen puntos de vista contrarios a los míos. No solo no es lo que yo pienso, sino que estoy en contra.

Narraciones: ¿Estás escribiendo ahora después de Me acuerdo, tu último libro?

Martín Kohan: Si estoy con un ensayo que lo vengo escribiendo desde hace algunos meses sobre las vanguardias. En los primeros capítulos, que son nueve, trato de plantear las distintas formas en que se entendió el término. ¿Cuáles están vigentes? ¿Cuáles cayeron? ¿Cuáles tiene sentido hoy? Por un lado, vanguardia y política en la Unión Soviética: ¿Qué pasó con Trotsky y con Stalin en la literatura? La literatura argentina. Los años veinte: Borges. Después me corro a los 60. El Di Tella, y aparece Cortázar: ¿Vanguardia o pseudo-vanguardia? Las tres vanguardias que define Piglia: Saer, Puig y Walsh. Lamborghini y Libertella como otras formas de vanguardia y ahí voy a la discusión sobre el presente.

Narraciones: Te hacemos la última pregunta: ¿Cómo es la relación tuya con lo que escribís? ¿Cómo funciona esa maquinaria?

Martín Kohan: Yo escribo a mano. Todo. Los artículos periodísticos también. En un cuaderno. Las novelas las estaciono dos o tres meses y si me gusta paso todo junto al final. Con los ensayos voy pasando en general capítulo a capítulo. Sobre todo, porque eso me permite pensar el próximo módulo. Después yo veo que hay dos maneras en que en general se relacionan los escritores con sus escritos. Están aquellos que van delante de su libro, promocionándolo o abriéndole paso. No es mi caso. Y estamos aquellos que seguimos atentos a lo que el libro suscita. Y ahí concurre a todos los lugares que me invitan. En ese sentido tengo una muy buena experiencia

con las escuelas secundarias. En general me suelen invitar porque dan Dos veces junio en los cursos. Colegios como el Buenos Aires en el que fui yo, pero también he estado en un colegio industrial en Comodoro Rivadavia donde la relación con la literatura de los pibes era baja. Y lo tomo como otra intervención política. Con chicos de otra generación. Que mantienen la crueldad de los jóvenes. Para ellos el año 78 es como hablar de Cristóbal Colón. Yo les digo que cuando yo nací el Che Guevara estaba vivo. Para ellos San Martín y el Che son contemporáneos.

Me acuerdo que una vez en Filo estaba dando clase para doscientos alumnos y dije: -Esto se está haciendo más largo que Sábados Circulares de Pipo Mancera. Hubo un par que sonrieron y los ciento noventa y ocho restantes se preguntaban entre ellos: - ¿Pipo qué? Esos intercambios para mí, son muy interesantes.

Quien piensa la música, piensa un territorio, un tiempo, una patria

*Pablo Castillo,
Marina Pambukdjian
y Silvina Czerniecki*

Entrevista a Liliana Herrero

Tiene una voz única y sus palabras suenan precisas y potentes. Con autoridad. Es cantante y filósofa, lo que le permite establecer un diálogo con los textos y la poesía que conmueve mientras ella gira dando vueltas y vueltas sobre la condición humana. Se niega a ver ingenuamente la tecnología y advierte a propios y extraños: “imaginar un capitalismo humanizado, suena al menos un poco raro...”

Narraciones: ¿Cómo te llevas con la tecnología? ¿Ya venías trabajando con ella? O ¿Es la primera vez?

Liliana Herrero: Con respecto a las formas estas virtuales, digamos, venía haciendo exclusivamente lo básico el WhatsApp, Facebook, mail, que, por otro lado, ya se están abandonando, pero más allá de como yo me lleve o no porque uno finalmente termina aprendiendo porque esto es una lógica binaria, a mí no me gustan estas formas. O al menos, no quiero tener una mirada ingenua respecto a lo tecnológico. La tecnología traza un horizonte de pensamiento y nos piensa a nosotros más que nosotros a ella. Entonces, así como las palabras construyen realidad, estos cuadraditos también construyen realidad. No me gusta el modo ingenuo con el que nos acercamos y la justificamos exclusivamente por su utilidad. ¡No estoy de acuerdo con eso! Una cosa es valorar que en momentos como los

actuales nos podamos comunicar, pero de ahí reducir todo a la utilidad es demasiado. Hay palabras que son típicas de la virtualidad, pero se usan hasta en el lenguaje cotidiano es decir algún día voy a ir a la verdulería y voy a comprar bananas y voy a decir esto aplica, ¡un disparate! No me gusta la lengua de la virtualidad y no me gusta estar en ella de un modo ingenuo.

Narraciones: En modo vivo, vos tenés una relación muy directa de conversar o de relacionarte con el público, y por ahí la virtualidad resolvía algunas cosas - hiciste streamings-, pero faltaba eso otro. ¿Puede ser que te ocurra algo de esto o es una percepción?

Liliana Herrero: Ahora todos estamos hablando con estas palabras de la tecnología como te decía antes y entonces llamamos streaming a esto de lo que es una trasmisión, está grabada previamente muy poca gente lo hace en vivo directamente y yo hice eso, pero desmantelando y mostrando con toda claridad en qué consiste eso. Yo explicité todo porque digamos es engañoso creer que ahí hay solo una sustitución de lo real por lo virtual. Y, ¡no es así! Por eso mismo, con los invitados no quise cantar porque justamente si yo cantaba con ellos -y, en este caso eran Fito y María Gadú -la cantante brasilera- iban a aparecer los cuadraditos y yo los quise evitar absolutamente. Coloqué una luz blanca, mostré todos los cables, no inventamos que estamos reproduciendo un concierto. En un streaming no hay cuerpos, hay un concierto que te sale más o menos bien con más o menos emoción. Me parece que el que yo hice tuvo emoción. Tuve un reencuentro con la música que en esta cuarentena no la había tenido y por otro lado yo estaba dispuesta a blanquear cualquier situación y condiciones en la que lo estaba dando. Y fue lo que pasó. Yo hice las cosas de ese modo porque no quería simular. Sino, era como creer que un guitarrista como Pedro Rossi le enseña a un grupo en un taller de músicos guitarra y que después pueden tocar todos juntos por zoom. El zoom tiene un delay, un retardo del sonido que hace imposible que toquen diez guitarristas o cuatro todos juntos, eso es inverosímil. O sea, no fundemos la continuidad de las prácticas en la falsedad, digamos esto es lo único posible pero no porque sea verdadero.

Narraciones: Nombraste a Fito Páez, ¿te costó mucho armar conceptualmente el disco Canción sobre canción?, que son temas de Fito. ¿Cuáles fueron los ejes que tomaste para pensar ese disco? ¿Cómo lo armaste?

Liliana Herrero: Estudié toda la obra de Fito desde que empecé en el 84 que sacó el primer disco hasta el 2018. Me escuché toda su obra, aunque no es que la desconocía, pero la escuche, necesitaba escucharla y ahí acoté una época, del 84 hasta 90. No me acuerdo exactamente. Todo un arco temporal que a mí me interesaba más y a partir de ahí viene una elección. Es un proceso. Eso a mí me llevo un año, pero porque hacer un disco es una cosa seria. Hacer un disco es un laboratorio, te enseña; es pensar, es ver qué haces con ese tema porque para hacer un cover para eso yo no lo hubiera hecho, ni en este ni en ningún disco. Para eso escuchemos la versión de Fito que esta fenómeno. Había que hacer otra cosa, pero para hacer otra cosa hay que meterse en una especie de ventana, de grieta o de hendidura que tiene una canción y ver con qué voces puedes encontrarte allí. Eso es lo que yo hice. Por eso dije voy a cantar esos once temas y esos otros temas de Fito que me encantan, que me gustan mucho pero que no encontré ninguna interrogación, ninguna intervención para hacerles, los abandono. Por ejemplo, Tumbas de la gloria es un tema que a mí me gusta muchísimo, sin embargo, no encontré nada para hacerle y lo dejé. Esto no quiere decir que mis intervenciones sean mejores que las que hizo el autor. Simplemente son una lectura, una apropiación y un modo de encontrarse con ellas bajo el amparo de otro horizonte sonoro.

Narraciones: ¿Hay como una intervención tuya?

Liliana Herrero: Y, como, ¡no!, si no hay una intervención, hay un cover.

Narraciones: ¿Es cierto que Fito te dijo, hace bastante tiempo en Rosario, dejó de cantar en la cocina y vení a grabar o es parte de la mitología?

Liliana Herrero: No, no es una mitología, él insistió vamos a decirlo así, en que fuera, que grabara, era un poco lo que Fito quería y si dijo dejó de cantar en la cocina o que sé yo, tal vez lo he contado como un chiste, pero los periodistas toman todo en serio, yo no. Vinimos a grabar a una sala de ensayo que tenía acá en la cortada de La Mar, no muy lejos de donde vivo actualmente y ahí probamos un demo de tres temas y ahí se armó una banda en Rosario y empecé a grabar discos y cuando me di cuenta había grabado 5, 6, 7 que se yo. Ni se cuántos discos tengo.

Narraciones: ¿Creo que alrededor de 15? ¿Puede ser?

Liliana Herrero: No sé, nunca los conté.

Narraciones: Rescataba esto que vos decías que las palabras producen realidades y un poco también esta cuestión de cómo estudiar para armar un disco y pensaba ¿qué valoras vos que tenés una historia de militancia?, ¿qué valoras al momento de elegir las letras y las canciones? ¿qué cosas captas, rescatás? ¿qué es lo que hace que vos elijas un tema o una letra determinada para cantarla?

Liliana Herrero: Y ¿porque esa elección tendría que ver con la militancia?

Narraciones: No, no hay una consecuencia directa. Quizás, alguna canción del folklore mucho tiene que ver con la música popular y con algunos acontecimientos. Entonces también pensé que algo de eso podía estar en una elección de una letra o en la posición política, más que nada.

Liliana Herrero: Puede estarlo, bueno, pero no es obligatorio, puede estar una reflexión en realidad, las que más me conmueven a mí son textos o poesías que están dando vuelta sobre la condición humana misma, eso es lo que más me conmueve a mí y si no está en el texto puedo darle vuelta o sustraer algo para que vaya hacia ese lugar, como pasa por ejemplo en muchas canciones que he hecho. En otras está muy explicitado y entonces yo no me meto, pero tam-

bién he dado vueltas canciones, he sustraído cosas de canciones para señalar, que es imposible cantar sin ver, sin dar media vuelta y ver qué pasa allá afuera. Eso lo dice Fito, pero si vos le sacás dar media vuelta y ver y vos decís tres veces dar media vuelta y ver qué pasa allá afuera, de nuevo y otra vez de nuevo y dar media vuelta y ver, vas sustrayendo, es un procedimiento que no lo inventé yo sino que lo han inventado miles de poetas ahí les das una re significación a algo que el tema no lo tiene pero que a mí me interesa señalarlo y en ese caso es claramente político. Como por ejemplo también lo es la decisión de que el disco de Canción sobre canción de Fito terminara con la voz de Milagro Sala. Eso, yo quería que terminara exactamente con su voz, que la última palabra la tuviera Milagro Sala y la tienen a partir del último tema que lo hago solo con Mariano Agustoni en piano que se llama DLG., que quiere decir el día de los grones. Entonces yo quería que terminase así. Hay decisiones políticas. No lo acotemos a la idea de la militancia ampliémoslo a la idea de decisión política, pero hay decisiones estéticas también. La mía es una estética de la sustracción de palabras, una estética de la intervención, de la interrogación de los temas, eso es el rechazo a la copia del cover, como les decía antes, esas son cosas que para mí son fundamentales y la búsqueda de un sonido también, de una textura, dado que la música no es una abstracción. Es por esencia abstracta, pero la música piensa cantada; y la música popular, sobre todo, piensa un territorio y piensa un tiempo. Eso es lo que a mí me parece, por lo tanto, hasta me animaría a decir que piensa una patria, es lo que he estado pensando todos estos años, como decía Luis.

Narraciones: Luis Spinetta ¿No?

Liliana Herrero: Si. Tiene esa canción que se llama todos esos años de gente, no es que se refiere a la revista Gente precisamente, claramente no.

Narraciones: ¿Qué músicos de las nuevas generaciones te apasionan o estás escuchando? ¿Inclusive más allá del folklore?

Liliana Herrero: Bueno yo escucho mucha música sin ninguna distinción de género. Nunca hice esa distinción, no porque los géneros no existan. Existen absolutamente y se realizan préstamos también pero no me gusta la idea de fusión. No hay fusión. Lo que hay es una tensión entre una tradición y otra y de esa tensión puede ser que en ese diálogo tenso de dos inscripciones de ediciones distintas aparezca una obra. Escucho mucha música de distinto género y no solo de Argentina ni de Latinoamérica, yo tengo mis fanatismos, por supuesto.

Narraciones: ¿Qué música te gusta?

Liliana Herrero: Prince, me gusta mucho. Prince..., en un momento me gustó mucho Radiohead, ahora no sé si me está gustando tanto; si, Prince, me parece un artista increíble, pero como me parece fundamental el Cuchi Leguizamón. Para mí el Cuchi fue una bisagra clarísima en el folklore argentino, me gusta mucho el jazz también, me gusta mucho y ¡qué sé yo!, hay músicos y músicas tan geniales en el mundo, que la verdad perderselas es un desperdicio. Chico Buarque, no solo me parece un gran músico me parece un artista enorme, un gran novelista, gran escritor, sus novelas son maravillosas, su literatura maravillosa y su poesía también lo son también es un gran músico porque creo que de Brasil, es el que más me gusta sin duda.

Narraciones: ¿Qué rescatas de una poesía o de una novela para decir que te gusta? ¿Qué tiene que pasarte al leer para decir que te gusta?

Liliana Herrero: Bueno, es una reflexión sobre la lengua en sí misma, sobre un territorio. Es un relato bien contado, es conmovedor, en Budapest de Chico Buarque hay una reflexión sobre la lengua extraordinaria, él ha leído con mucho interés a autores brasileños, que se han preocupado por hacer estallar la lengua como Guimarães Rosa, pero entonces, acá en la Argentina también los ha habido, Néstor Perlongher, Lamborghini yo creo que hay que recostarse sobre esas grandes obras y después intentar algo, que

puede ser una genialidad o una porquería, qué sé yo. Depende del tiempo que le dediques a un disco o a una obra o a un concierto a mí me parece que eso no se hace rápidamente me parece que hay que retirarse de las exigencias del mercado, de esa estandarización del oído, de la homogenización del oído. Hay que intentar producir alguna novedad algo intempestivo o inesperado. Eso me parece y no reproducir la maquinaria de repetición que es el mercado. El mercado exige la repetición justamente porque el mercado está convencido como muchos diseñadores de los festivales, que la gente no puede escuchar más de lo que ya sabe, eso es un tema muy grave, en ese sentido la batalla cultural está perdida.

Narraciones: ¿Pensás que ya está perdida?

Liliana Herrero: Hasta ahora sí.

Narraciones: Yo creo que se puede por ahora ganar.

Liliana Herrero: ¡Ojalá lo hagamos! pero hasta ahora...

Narraciones: ¿Ganó el mercado, el capitalismo?

Liliana Herrero: El mercado no es exactamente el capitalismo, el mercado es la reproducción de lo mismo, lo es en un sentido amplio y al mismo tiempo es la garantía que no hay nada que nos sorprenderá, eso sí, se reproduce lo mismo, bueno tenés la garantía que la gente lo va a cantar, que eso va a tener éxito, digamos en términos monetarios, económico en términos mercantiles. Pero la música y el arte son otra cosa, me parece que hay que retirarse de ahí para poder decir, bueno hice esto y tendrás tus seguidores.

Narraciones: ¿Es fácil retirarse para los músicos jóvenes, sobre todo cuando quieren llegar?

Liliana Herrero: El problema no es si es fácil o no retirarse, el problema es a dónde quieres llegar, no sé qué quiere decir poder llegar. Yo no pertenezco a ninguna multinacional, un solo disco de los

que tengo fue a parar a Sony, uno solo y nunca me lo devolvieron y es el único que no me pertenece, pero yo no pertenezco a ninguna multinacional de ninguna manera. Entonces, no sé si es fácil retirarse para mí nunca fue un problema para no estar ahí, por eso yo no me retire de ningún lugar, tomé la decisión de hacer mis cosas como la hice toda mi vida y se pueden hacer, qué sé yo. A no ser que los chicos estén muy apurados que es otra cuestión, yo puedo estar apurada por cuestiones de edad, digamos, pero no tengo ese apuro aun teniendo la edad que tengo. No tendría ese apuro porque no quiero llegar a ningún lado, lo que quiero es ser una buena música y poner un acorde serio, eso es lo que quiero, no que estoy tratando de llegar, ¿A qué lugar? ¿A los premios Gardel o a la alfombra roja y el vestido prestado o alquilado? No, no, no me interesa de verdad.

Narraciones: Pensaba en este sentido de la idea del éxito ligado a la fama y al mercado como condicionante muchas veces en relación a estas sutilezas del discurso que a veces, el éxito no tienen que ver con la fama multitudinaria sino de haber llegado a poder lograr mínimamente estas cosas que uno quiere. Ser músico, poder tocar bien un instrumento, que eso podía ser considerado de por sí un éxito...

Liliana Herrero: Y bueno, si ese es su deseo, que prueben y después verán que hacen con eso. Ese es un deseo que tiene todo el mundo derecho a tenerlo pero que a mí nunca me interesó, pero me interesa otra cosa. Me interesa la música, me interesa un acorde, me interesa como se arma un tema, como si interviene, como se interroga, me interesa estar en un concierto y estar conversando con la gente, pero si es un deseo muy fuerte de los músicos que se encuentren con eso y ojalá logren comprender rápidamente en qué consiste y que eso lleva a una destrucción de la música.

Narraciones: ¿Que tiene que tener una poesía para ser canción?

Liliana Herrero: Para mí es muy difícil esa pregunta porque yo no soy letrista, ni soy compositora, entonces es muy difícil. Los compositores y compositoras que yo conozco plantean que primero

está la letra y después la música o que primero va la música y después la letra. Incluso en compositores que hacen letras y músicas, pero también han hecho músicas con otros compositores. Eso no sé bien cómo es. Qué es, pero a mi si hay un texto que me interesa ruego que la música me interese para poder cantarlo.

Eso a veces ocurre y a veces no y en ese caso lo abandono o tal vez no encuentro nada como para hacerlo como ponerlo en un horizonte sonoro que a mí me interese, Porque ahí hay muchas cosas para pensar en un tema. ¿Qué instrumentación?, ¿qué pasa si lo hago solo o con otros al trabajo?, ¿qué pasa si lo hago cantando sola o con un contrabajo y una percusión?, ¿o con un cuarteto de cuerdas?, ¿con una orquesta de cámaras?, ¿depende del instrumento?, ¿depende de la textura?, y ese proceso, muypreciado para mí, es colectivo.

Narraciones: ¿Por qué decís colectivo?

Liliana Herrero: Porque son muchos músicos los que intervienen y ahí se arma una comunidad ahí se arma un diálogo extraordinario la música es una conversación maravillosa, y si ponemos este acorde... y ahí, se arma algo estupendo

Narraciones: Lográs que las letras terminen teniendo otra repercusión, que adquiere entre tu voz, las intervenciones, la incorporación instrumental que se le da, uno la escucha distinto. ¿Vos pensás cómo eso puede repercutir en los que la escuchamos cuando la están construyendo?

Liliana Herrero: Lo primero que pienso no es en el público, lo primero que pienso es cómo puedo decir yo, ese texto, cómo lo puedo sostener. Yo soy una cantora, yo tengo que soportar un texto no solo una música. Y ese texto tiene que tener un peso enorme. Es de un peso fundamental sino no podría cantarlo. Tal vez ese mecanismo haga que eso llegue a las personas una vez realizado digamos de un modo distinto. Quizás es una línea de un poema, a veces es un fragmento, pero yo me las arreglo para que todo lo que se hace mu-

sicalmente gire alrededor de ese fragmento porque eso es lo que a mí me interesa. Ese punto puede que no me interese en su totalidad, si eso ocurre se facilita más la cosa, pero hay que buscarle una vuelta musical auditiva, pero yo quiero que los textos lleguen a las personas de este modo que vos describías pero primero me tiene que suceder a mí y si no, no va andar.

Narración: Hay algo de los sentimientos en la música que se juega ahí, en la transmisión de la música que hace que suene distinto que se muestre distinta una poesía

Liliana Herrero: Tiene que ver con el arreglo que hacés también, el arreglo es fundamental. Si, si, la emoción tiene que estar sino sería un freezer total. Sí, tiene que estar, pero depende mucho del arreglo. Eso es lo que lo pone en otro lugar un intérprete. Se tiene que sacar a un tema de un lugar donde está y ponerlo en otro sitio. Entonces aparece como en otro horizonte auditivo que hace que uno crea que es otro tema, pero no es, es y también es otro tema, las dos cosas.

Narraciones: ¿Cómo conjugar tu profesión de filósofa y música?

Liliana Herrero: Todos lo que te acabo de decir desde que empezamos la charla es filosofía, no es filosofía sistemática, no es un sistema filosófico es una filosofía de bolsillo que me acompaña en mis pensamientos. Todo el tiempo para pensar una música, todo lo que yo acabo de decir es un pensamiento y la filosofía es un pensamiento, no organizado como sistema, ni como verdad universal, sino organizados como pensamientos que van y vienen y que está todo el día preocupándome. Son cosas que me importan desarmar, que me importa hacer estallar, que me importa pensar de otra manera al común, sobre todo al aparato comunicacional que es terrible y que es el fracaso de la lengua.

Narraciones: ¿Cómo fue ese pasaje, ese dejar la vida universitaria y pasar de plano a la música?, ¿qué te llevó a tomar esa decisión?

Liliana Herrero: No me gustaba estar más en la universidad, había entrado muy rápidamente al conocimiento como mercancía y cómo funciona la música para el mercado. A mí me gustaba enseñar y me parece que el procedimiento con el cual yo trabajaba en la universidad no es muy diferente al que uso cuando subo a un escenario. Finalmente, cuando subo a un escenario llevo a un conjunto de textos de obras y las interrogo como interroga un texto cualquiera que estudia en la universidad. O sea que no extraño la universidad para nada y estoy contenta de haberme ido ya hace muchos años y si hubiese continuado ya estaría jubilada, tampoco estaría yendo a la universidad. Pero no me interesaba más trabajar ahí. Además, también había problemas con las giras. Cuando te metes a trabajar y hacer conciertos los fines de semana se complica. Se volvía muy complejo el viajar a Rosario, dar las clases, volver a Buenos Aires, igual lo hice mucho tiempo.

Narraciones: Nuestro primer número fue sobre derechos humanos escribieron entre otros y otras Estela, Taty, Osvaldo Bayer, Horacio González, Germán García y nos preguntamos, qué reflexión se puede hacer de ese tiempo tan oscuro y de esas luchas de esas madres que han sido las madres y las abuelas todos y todas respecto de esa inmensa tarea por la restitución de los nietos y esa pelea por los juicios de la memoria.

Liliana Herrero: La función, la gravitación de los organismos de derechos humanos en la Argentina ha sido fundamental cualquiera sea la organización a la que pertenezca han sido fundamental y creo que ha generado una resistencia inusitada e histórica en la Argentina. Y en el mundo, la verdad que la presencia de ellas desde el año del golpe militar hasta adelante con los riesgos que eso suponía y con las dificultades que ellas suponían nos marcaban un camino clarísimo de valentía, de resistencia y de valores que van más allá de lo que les podía haberles sucedido a ellas individualmente. Formaron un colectivo de resistencia enorme y yo creo que ayudaron enormemente al retorno de la democracia con las denuncias que hicieron en todo el mundo pese a las muertes que sufrieron estas mujeres. De hecho, la primera madre que secuestraron Esther

Ballestrino de Careaga, el 8 de diciembre de 1977 fue en la iglesia de Santa Cruz, ubicada en la calle Estados Unidos e Independencia.

Narración: Vos dijiste que era muy importante terminar tu última canción de tú último disco con la voz de Milagro Sala. ¿Por qué?

Liliana Herrero: Porque ella es el emblema de lo que fue capaz de hacer el macrismo, ella fue la primera presa del macrismo y de Morales que para mí no hay ninguna diferencia, aunque este Morales se nombre radical. Para mí es una persona monstruosa, Morales al igual que el macrismo y ella fue la primera presa detenida en relación a la gran obra que había hecho la Tupac que es extraordinaria y es la primera mujer que la detuvieron en distintas cárceles. Yo la fui a ver a una y a la casa, después en su prisión domiciliaria. Pero la tuvieron en Güemes en Salta que es donde la pasa muy mal. Lo que pasa con los presos, no es ninguna novedad y todos debemos repudiarlo, pero Milagro es el emblema de lo que era capaz de hacer y más todavía el macrismo. Eso fueron los cuatro años que padecimos en todos los sentidos: de los derechos humanos, económicos, educativos, de la salud, etc.

Las políticas neoliberales son políticas de crueldad son políticas de descarte siempre lo son y a mí me parece que acá si uno tiene más o menos claro eso también se cuidaría un poco más con la palabra capitalismo, porque tratar de buscar un capitalismo más humanizado ya aparece como algo raro y sin embargo se usa bastante habitualmente.

Narraciones: ¿Es la ilusión de un capitalismo menos malo?

Liliana Herrero: Es difícil que eso ocurra porque el capitalismo consiste precisamente en la explotación de la ganancia y la riqueza.

Discursos

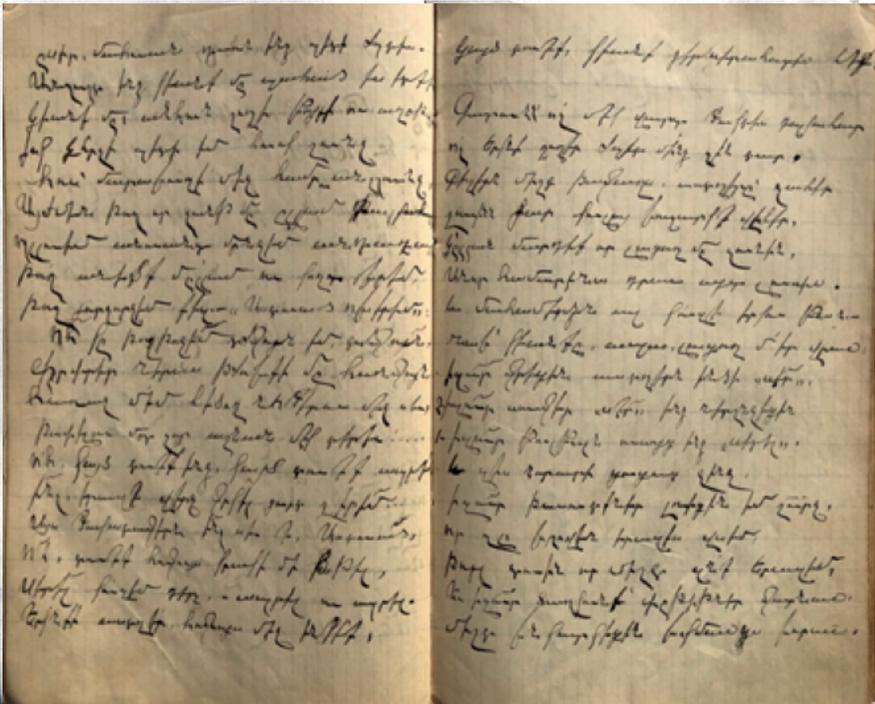


Débora Zilberman

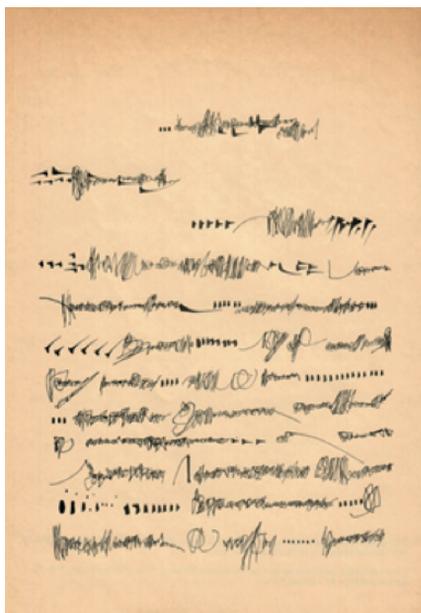
Trasunto

Diego Tatián

Con íntima extrañeza, observo la escritura de Krikor Tatian en un cuaderno que comenzó a ser escrito en 1922. Es una escritura de caracteres suaves pero firmes, rítmicos, levemente inclinados hacia adelante como si estuvieran motivados por una esperanza, por una urgencia serena de decir cosas o un retardo por la vida (tu es pressé d'écrire comme si tu étais en retard sur la vie...). Es una letra fluida como un agua que corre sin saber el destino de las palabras, a veces sobresaltada por pequeñas enmiendas con tintas de otro color, realizadas tal vez cincuenta o sesenta años después. Krikor volvía sobre sus textos de adolescencia, los corregía -no sustancialmente, apenas alguna palabra para conservarlos tal cual eran- como si no hubieran sido escritos solo para él.



La caligrafía en tinta negra de esos textos redactados en los años veinte es de una belleza extrema. La pongo imaginariamente en composición con los enigmáticos grafismos de la artista argentina Mirta Dermisache, quien en los años sesenta y setenta exploró la escritura de manera exquisita; tanto, que en 1971 Roland Barthes se sintió motivado a enviarle una carta, en la que le dice: “[...] quedé impresionado, no solamente por la gran calidad plástica de sus trazados (y esto no es indiferente) sino también, y sobre todo, por la extrema comprensión de problemas teóricos en relación con la escritura que supone su trabajo. Usted ha sabido producir un cierto número de formas, ni figurativas ni abstractas, pero que se podrían nombrar bajo el término de “escrituras ilegibles” -lo que significa proponer a sus lectores, no mensajes y ni siquiera formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de la escritura¹⁷-. Tomo prestado de esta carta el concepto de “escritura ilegible” (en este caso, por supuesto, ilegible solo para mí, que desconozco el armenio) para hacer experiencia de este cuaderno de Krikor Tatian como acontecimiento puramente (¿puramente?) gráfico.



Mirta Dermisache, Carta (1971)

¹⁷ “Fragment d’une lettre de Roland Barthes adressée à Mirtha Dermisache le 28 mars 1971”, *Cahier du refuge, CipM, Marseille, septembre 2004* (citado y traducido por Mariana Di Cío).

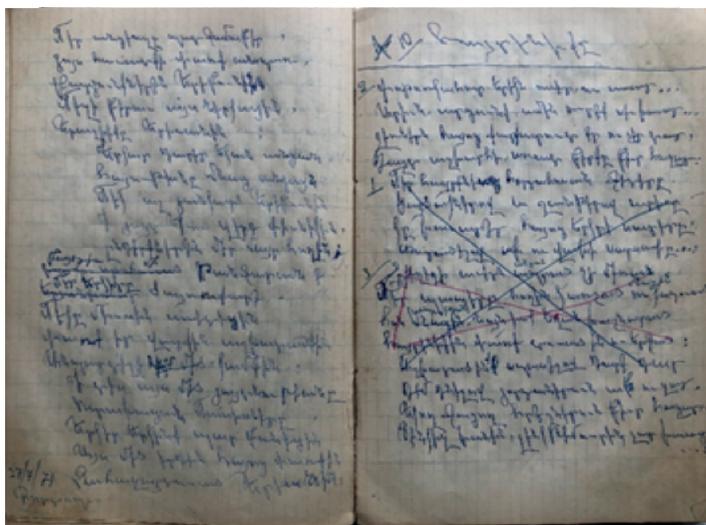
Un vértigo de oscuro tiempo trasuntan esas líneas que no entiendo y me llegan, sin embargo, al corazón. Acaso nombran algo constitutivo ininteligible; la impropiedad que yace en el fondo de cada ser; lo que no pertenece a nadie pero sin lo que nadie sería. ¿Hay algo en esas letras incomprensibles de ese alfabeto incomprensible que me concierne? En su *Histoire de la Littérature Arménienne des origines jusqu'à nos jours*, el profesor Hiranth Thorossian narra las circunstancias de la “invención” de ese alfabeto, al parecer tomado en sus rudimentos de Daniel de Siria en el siglo V. Mesrob Mashtóts, por su parte, habría completado los veintidós caracteres tomados de Daniel con otros catorce, revelados en una visión. Antes del siglo V, no hay rastros de palabras armenias en las inscripciones de lápidas antiguas, sino solo escritura cuneiforme perteneciente a la cultura protoarmenia del pueblo urartu. La “invención” de Mesrop explica todo lo demás. El pueblo de los armenios irrumpe y se mantiene gracias a una operación literaria. Armenia es efecto de su alfabeto. Muy tempranamente, el cristianismo halló dónde ser alojado y resguardado en esas letras recién inventadas, y es probable que sin ellas el pueblo que las usaba para nombrar el mundo no hubiera persistido: hubiera acabado diluyéndose -y con él el cristianismo al que dio cobijo en sus letras- entre los asirios y los persas. El alfabeto es para los armenios lo que el Libro para los judíos. Mi amiga Ana Arzoumanian, sin embargo, afirma que, aunque revelado en una visión -según transmite la historia de Mesrob-, se trata de una traducción y no de un “invento”. Sería en ese caso una traducción de lo que no sabemos ni sabremos nunca. Sólo nos quedan traducciones y trasuntos de lo perdido para siempre. Acaso también una vida -toda vida- lo es: un trasunto. De algo a lo que nunca se tendrá acceso, a no ser por pequeños fragmentos dispersos y restos irreparables.

Ósip Mandelstam estudió la lengua armenia en el año 30. Según su mujer Nadezhda, cuando lo hacía “disfrutaba con la conciencia de estar moviendo con sus labios las auténticas raíces indoeuropeas.”¹⁸

¹⁸ Ósip Mandelstam, *Armenia en prosa y verso, Acantilado, Barcelona, 2011, p. 127.*

En sus escritos sobre Armenia, Mandelstam casi no se detiene en el alfabeto; le interesa la lengua hablada (“inasequibilidad al desgaste, como unas botas de piedra... Experimenté la alegría de pronunciar sonidos prohibidos a los labios rusos, sonidos secretos, repudiados e incluso, en algún nivel profundo, vergonzosos”¹⁹). No es por la escritura sino por “el gato salvaje del habla armenia” que se interesa Mandelstam: “Cómo amo tu lengua siniestra / y esos jóvenes féretros tuyos”²⁰. Sonidos prohibidos, secretos y vergonzosos, inasequibles al desgaste y, se diría, al ruido del tiempo. Pero si trocamos “sonidos” por “grafías”, el gato salvaje del habla se vuelve cienpiés inmemorial de la escritura.

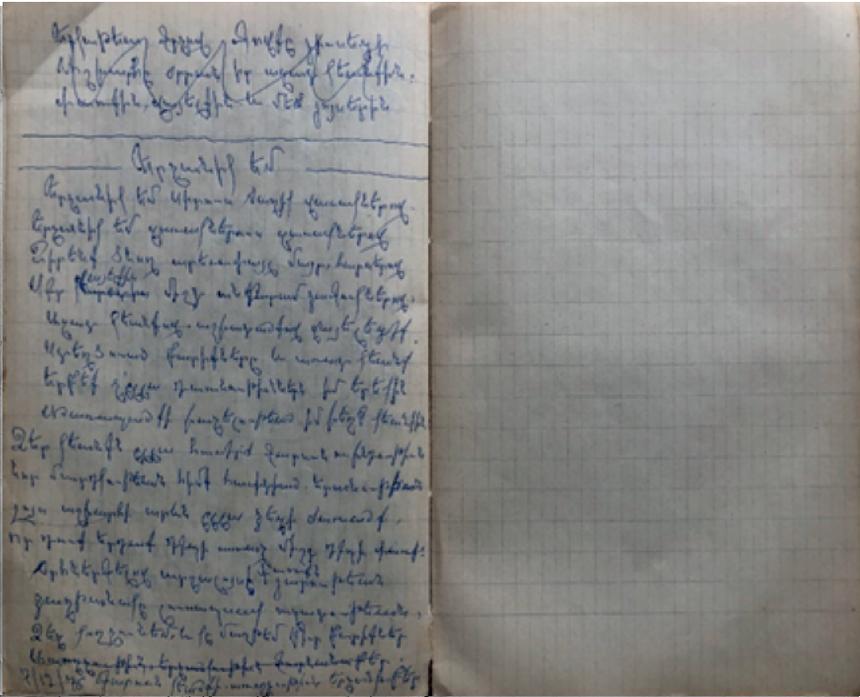
La escritura perfecta de los años veinte, inclinada hacia adelante por una poderosa esperanza, registra una alteración evidente a lo largo de la vida de Krikor. El mismo cuaderno traído del Líbano que resguarda esa delicada escritura en negro, se completa de manera brusca con escritos -ahora con tinta azul- de los años setenta, en letra vacilante que parece haber perdido su seguridad, su tranquilidad y su confianza en el mundo por venir. Es ahora una letra también inclinada, pero hacia atrás, insegura, tímida, y hasta se diría temerosa. Lastimada.



¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

²⁰ *Ibid.*, p. 99.

Y sin embargo la última página escrita del cuaderno, fechada el 7 de diciembre de 1975, corresponde a un poema que con gran cariño tradujo Lena Abramian. Para mi sorpresa, lleva por título “Soy feliz”. Una confesión de felicidad escrita con una caligrafía intermedia entre la belleza de la escritura inicial y la abatida escritura posterior. Como si mil quinientos años de aventura de la lengua llegaran hasta ese preciso poema precioso, sin atributos, antes de la página en blanco para siempre.



La escritura, el primer universo virtual

Ana María Shua

La escritura fue el primer mundo virtual que conoció la humanidad, una tecnología muy nueva en la historia de la humanidad, que implicó el consiguiente abandono del mundo oral. La escritura fue la primera posibilidad de acceso a un conocimiento que excede a la memoria individual y que se permite prescindir del intercambio directo entre las personas. La escritura fue una revolución extraordinaria que inició lo que hoy la imprenta y la informática sólo continúan: la reducción del sonido en movimiento al espacio inmóvil, la separación de la palabra del presente vivo.

Es necesario recordar algo que hoy nos parece casi inverosímil: la escritura y en particular la alfabética es una tecnología que necesita herramientas y un equipo muy sofisticado, que en su momento no era accesible para cualquiera. Se necesitaban estilos, pinceles o plumas pero también superficies cuidadosamente preparadas, como papel, pieles de animales, tablas de madera, etc. Como nos pasa siempre, en cada paso que damos en la cultura, separándonos de la naturaleza, la tecnología de la escritura llega en su momento, como todas, con su carga de culpa. Y esta culpa se manifiesta no sólo hoy en el temor y el rechazo (al mismo tiempo que la gloria y maravilla) que provoca a muchos la revolución informática, sino que aparece con mucha claridad en la mayor parte de las religiones. Entre los griegos, por ejemplo, esa es la culpa de Prometeo. El robo del fuego es el comienzo de la cultura y está íntimamente relacionado con la escritura.

“Yo les hice conocer el sucederse de las estaciones, la intrincada salida y puesta de los astros, la ciencia de los números inventé para ellos y las combinaciones de las letras, memoria de las cosas, fértil madre de las Musas.”

Así se lamenta el Prometeo de Sófocles, encadenado en el Cáucaso por el delito de haber robado el fuego de los dioses. Que es, en realidad, mucho más que fuego, y mucho antes que la escritura, tal vez la primera tecnología que la humanidad llegó a dominar. Con el fuego, Prometeo entregó a los seres humanos la técnica, la cultura, la posibilidad de dominio sobre el mundo y la naturaleza, a la que hasta entonces estaban sometidos. Ese dominio apartó para siempre al ser humano de lo natural, constituyéndolo como ser cultural, creador de artificios. Es asombroso que el adjetivo “artificial”, en lugar de connotar orgullo y elogio, siga cargando sobre sí el sentido peyorativo que le impone la culpa de Prometeo. Lo “natural” sigue siendo lo mejor, lo más buscado, el centro de la ilusión y la reverencia, lo “artificial” suena dañino y peligroso. Y sin embargo, si hay algo artificial por excelencia es precisamente el mundo humano en todos sus aspectos, y en particular esa extraña creación que es la escritura. “La escritura, memoria de las cosas”, dice Prometeo, y lo dice antes que “fértil madre de las musas”. La escritura incluye la literatura, pero es un universo muchísimo más amplio, que nos permite la transmisión del conocimiento, la memoria de las cosas. La escritura abre mundos.

En el pensamiento judeo-cristiano es la serpiente la que cumple, en cierto sentido, la función de Prometeo. Su propuesta de comer del árbol del bien y del mal transforma al hombre otorgándole conciencia de sí mismo como algo distinto de la naturaleza que lo rodea. Lo que en la tradición griega es un logro para la humanidad, la tecnología y su consecuente posibilidad de dominio, en la Biblia es un castigo: el mundo puesto en manos del hombre y bajo su poder, y en particular la tecnología agrícola, implican la expulsión del Paraíso. Pero el logro de Prometeo también es severamente castigado, no sólo lo paga el Titán, sino toda la humanidad. Siempre parece haber un pecado, un error, una falta, en la raíz de la cultura.

Tal vez por eso, ante cada innovación tecnológica, la humanidad está de algún modo esperando otra vez el castigo de los dioses y se alzan voces profetizando el apocalipsis. Otra vez robamos el fuego, otra vez mordimos el fruto prohibido. Si por escuchar a la

serpiente, por preferir el conocimiento a la ignorancia, el castigo es la expulsión del Paraíso, por el delito de Prometeo se castiga a la humanidad con la caja de Pandora, que contenía todos los males, y por si fuera poco, la engañosa Esperanza, que induce a soportarlos.

¿Por qué tenemos constantemente esa sensación de que el fin se aproxima? Se puede definir al hombre como aquel ser que es mortal y lo sabe. Sin embargo, todos fingimos ignorar ese conocimiento con tanto éxito que gracias a eso vivimos como si la muerte no existiera, nos sentimos casi constantemente inmortales. Pero cada vez que se produce un cambio importante, ese cambio nos recuerda la existencia de la muerte. No podemos evitar asociar el cambio con nuestra desaparición personal y de la muerte propia al fin del mundo no hay más que un paso, tanto más preferible que nuestra conciencia se apresura a darlo alegremente.

En relación con las tecnologías de la palabra, el cambio más violento para la humanidad fue el de la introducción de la escritura. Por comparación, la imprenta resultó una novedad importantísima pero no tan tremenda. Hoy, con internet y el e-book, estamos asistiendo a un cambio comparable a la difusión de la imprenta.

En el Fedro y en la Séptima Carta, Platón dirige contra la escritura las mismas objeciones que se usan hoy para impugnar las computadoras... y que en su momento se dirigieron contra la imprenta.

1) La escritura es inhumana, porque establece fuera del pensamiento lo que en realidad sólo puede existir dentro de él. Es un objeto, un producto manufacturado. Es artificial.

2) La escritura destruye la memoria y por lo tanto debilita el pensamiento, ya no es necesario retener simultáneamente en la mente todo el conocimiento disponible. Vuelve al pensamiento perezoso por falta de ejercicio. (El mismo temor que tienen los abuelos de que el uso de calculadoras de bolsillo impidan que chicos memoricen las tablas de multiplicar).

3) Un texto escrito no produce respuestas, no es posible interrogarlo ni pedirle explicaciones. Sólo devolverá las mismas palabras que provocaron nuestra indignación o nuestra duda.

4) La escritura no puede defenderse, porque no existe en un contexto de ida y vuelta entre personas. Es pasiva, es artificial, existe en un mundo irreal, inventa el mundo virtual en el que vive.

La imprenta, por cierto, recibe las mismas acusaciones. “La abundancia de libros hace menos estudiosos a los hombres”, se dice en ese medioevo cuyas bases comienzan a temblar con el terremoto de la imprenta: el exceso de información, piensan otros, no permite profundizar, lleva a un conocimiento superficial. La imprenta, como la escritura, también fue acusada de destruir la memoria y debilitar el pensamiento por falta de ejercicio.

Pero además la escritura, la imprenta, la computadora, resultan aterradoras porque alientan la independencia, la individualidad, la soledad de la conciencia frente a sí misma: ahora es posible aprender sin maestros. No es la computadora la que debería recibir con mayor fuerza la acusación de que resta importancia a la presencia humana, al intercambio personal en el proceso de aprendizaje, sino la escritura misma. Quien es capaz de leer y tiene libros a su disposición, ya no necesita a nadie.

Pero además, una vez tecnologizada la palabra, ya no puede criticarse esto de manera efectiva sin recurrir a la tecnología más compleja de la que se disponga. Platón escribe contra la escritura, los detractores de la imprenta publican en su contra, quienes se oponen a la informática se ven obligados a difundir sus ideas por Internet.

Por otra parte, cualquiera de esos modos de tecnología ha irrumpido de la misma manera, ingresando al principio en sectores restringidos y especializados de la sociedad. La escritura fue considerada en principio como instrumento de un poder secreto y mágico, considerado incluso peligroso para el lector no avezado

y confinado a grupos especiales, como el clero. Hay que recordar otra vez que escribir exigía un equipo tecnológico sofisticado al que el vulgo no podía acceder.

Volvamos a la cuestión de esta revolución comparable a la invención de la imprenta: la posibilidad de que más conocimiento sea accesible a más personas. ¿Significó la imprenta el fin de la cultura? Sí, sin ninguna duda: así como la escritura terminó con las culturas orales, la imprenta fue el fin de la cultura medieval, tal como se entendía en su momento, la cultura considerada como recopilación. Podemos imaginar la reacción de un monje copista frente a semejante engendro demoníaco.

Los escritores no somos monjes copistas. ¿Pero no somos de algún otro modo los representantes de una cultura en vías de extinción? Dante Alighieri escribió *La Divina Comedia* en lengua toscana. Pero otros poetas de su tiempo y el Dante mismo seguían produciendo buena parte de su obra en el idioma de los antiguos. Todavía se consideraba que la “gran” cultura, la ecuménica, la importante, era la que se escribía en latín. Observando el desarrollo, los efectos, y el modo de uso de los medios audiovisuales en nuestro mundo, a veces como escritora me pregunto si la escritura no será el equivalente del latín. Me pregunto si la producción de obras literarias no será el último remanente de un sentido de la cultura que está desapareciendo, que está siendo superado.

Pero enseguida percibo que yo misma me estoy dejando llevar por el pensamiento mágico, el milenarismo, el complejo de Prometeo con su incómoda sensación de finitud. Una vez más pregunto, les pregunto, por qué en un momento en que la alfabetización de la población mundial, si bien no se ha logrado, es uno de los ideales de la humanidad (como nunca antes), en un momento en que los números nos dicen de la manera más grosera y evidente que la industria editorial está en su máximo florecimiento histórico, seguimos vaticinando la muerte del libro.

En este arrasador avance de cultura audiovisual que hoy nos sa-

cude hay siempre un antes y un después que pasa necesariamente por la letra, por la palabra escrita.

Tengo experiencia personal en las dos etapas. Mi primer trabajo, mientras estudiaba la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires, fue la desgrabación de clases. Utilizaba tecnologías tan antiguas como el grabador de cassettes, la máquina de escribir y la hoja de stencil. La tarea de un buen desgrabador de clases universitarias no tiene nada de mecánico, como lo habrán experimentado los discípulos del gran lingüista Saussure, que nunca escribió, cuando recopilaron sus clases. Por el contrario, era un fascinante trabajo literario que consistía en la traducción de la oralidad a la palabra escrita. Como redactora publicitaria primero y después como guionista de largometrajes, he experimentado la penosa, por momentos angustiada tarea de escribir para la imagen.

En el cuento *El milagro secreto*, de Borges, le es concedido a un autor el milagro de prolongar indefinidamente el instante anterior a su muerte: todo el tiempo que necesite para concluir su obra. En teoría al menos, cualquier escritor puede lograrlo, sin que haya distancia entre ese producto imaginario y el que haría surgir sobre el papel: la literatura es una operación mental, un mundo virtual. Un director de cine, en cambio, necesita algo más que el tiempo y su deseo para terminar una película: el cine es intensamente material. Una película imaginada, apenas podría parecerse a su realización.

Hoy un nuevo cambio tecnológico nos trae la vieja sensación de catástrofe universal. La industria editorial tiembla ante la amenaza del e-book, que quizás sea el futuro o por lo menos una buena parte del futuro. Debemos evitar el pensamiento milenarista. Esto no es el fin del mundo. Ni la televisión hizo desaparecer a la radio, ni el cine hizo desaparecer al teatro, ni las tarjetas de crédito hicieron desaparecer a los billetes. Preveo una larga convivencia entre el libro en papel y el e-book, en la que quizás el libro en papel se convierta poco a poco en un objeto de lujo. Confío en la inteligencia y la capacidad de adaptación de la industria para trabajar con las nuevas tecnologías. El libro, entretanto, su esencia, sigue allí. La es-

critura sigue produciendo sus extraños, maravillosos efectos, más allá de su soporte. El pasaje del papiro al código no la hizo tambalear, la imprenta no hizo más que difundirla, internet y el e-book siguen trabajando en el mismo sentido.

Y en la escritura está prevista, contenida, la lectura. La escritura abre mundos: el de la cultura, el del arte, el del conocimiento, el mundo de la libertad tan temida.

Si prestamos atención a sus palabras literales, no es a los poetas a quien Platón echa de su dictatorial República sino a los lectores. Es demasiado tarde para expulsar a Homero. Se debe impedir, entonces, que los ciudadanos lean sus obras.

“Las únicas poesías que han de admitirse en la ciudad son los himnos a los dioses y los elogios a los hombres de bien.

Porque si admites, Glaucón, la Musa placentera, ya en cantos ya en poemas, impondrás en la ciudad el doble reinado del placer y del dolor, en vez del de la ley la razón, reconocido en toda circunstancia como el más conveniente para el interés público”.

Y así debe ser, desde que todos los dictadores después de Platón y su terrible utopía, han desconfiado de los escritores, de los libros, de los lectores. Alabados sean. Amén.

En nuestro país, en Argentina, durante la última dictadura, hemos vivido esa desconfianza en todo su horror y su crueldad. Largas listas de libros prohibidos nos cerraron mundos. La literatura argentina, refugiada en el estante del fondo, perdió los canales de comunicación con sus lectores, que recién en los últimos años están comenzando a restablecerse.

Tendrán que disculparme si, cómo autora de ficción, vuelvo a la literatura, a la escritura como fértil madre de las musas. Entretanto, contra todo y a pesar de todo, los lectores de buena literatura seguimos leyendo. Las prohibiciones poco pueden contra noso-

tros. Somos inmunes, incluso, a las listas de best-sellers: también allí sabemos descubrir, sin confundirnos, los libros que nos interesan. Nos reconocemos, nos gustamos. Intercambiamos señas. Nos prestamos libros que juramos jamás prestar. Intentamos seducir jóvenes para incorporarlos a nuestra secta. Como cualquier adicto, tenemos necesidad de hablar sobre nuestra adicción y compartirla.

El que lee está profundamente solo. El que lee no es fácil de manipular. Mientras lee no puede recibir mensajes publicitarios, es inmune a los discursos políticos, no forma parte de su familia ni de ninguna otra. Lee, abstraído y feroz. Es un ser asocial, un mal consumidor. Es, a lo sumo, un consumidor de libros. Necesita poco. El que lee no oye, no ve, no está, no le importa. Se incorpora al torrente de las letras, se deja llevar sin hundirse, feliz de participar en la corriente del más humano de los ríos, ese conjunto limitado de signos capaz de contener todos los universos posibles: el infinito, incorpóreo acontecer de la palabra escrita.

Arena

Luis Sagasti

Una vez mi madre dijo como al pasar que todos los años le escribía una carta a mi hermano para el día de su cumpleaños. Mi hermano había fallecido a los veintiuno y esta confesión, aunque en verdad no fue confesión ni desahogo, mi madre habló como quien da una noticia atrasada, acaso obvia, esta confesión, decía, la escuché un domingo después de almorzar mientras retirábamos los platos casi treinta años después. No recuerdo qué respondí, creo que nada más allá de un ajá de párpados caídos. Acaso haya ensayado una sonrisa de comprensión si es que es posible comprender que un arroyo remonte una montaña. Hablamos luego de que mi hija tenía pensado estudiar farmacia. De eso me acuerdo muy bien porque la cara de mi madre hecha pregunta replicó la de todos los que se anoticiaban de una decisión de galera de mago. ¿No quería estudiar teatro esta chica?

Cuando llegué a casa hice la cuenta exacta. Para ese entonces mi madre llevaba escritas treinta y dos cartas de cumpleaños. No dijo qué hacía con ellas o dónde las guardaba.

Mi madre tiene una caligrafía perfecta, como todas las maestras aún hoy.

Lo primero que un chico aprendía a escribir era que su madre lo mimaba y lo amaba.

Y la letra del niño como si eso no fuera cierto, como si estuviera obligado a decirlo.

Y después, cuando ya lo escribe de manera perfecta, enseñarle a otro a escribirlo. No más que eso; en verdad es todo lo que que-

remos decir.

El primer verbo que se escribe es amar.

La palabra que se dice primero es ma.

Nacer de nuevo en la escritura, entonces.

De hecho eso es escribir: comenzar a transcurrir.

Y como la cabeza va más rápido que la mano, uno ya sabe lo que quiere antes de escribirlo.

Escribir vendría del indoeuropeo skribh que significa separar, distinguir.

La escritura se inventó por una necesidad económica. Y se enseña a escribir por la misma necesidad, pero de entrada nos decían que nuestra madre nos amaba.

Y sonaba a despedida porque iniciábamos un largo viaje.

Como aprender a andar en bicicleta. Mamá nos suelta, corre al lado nuestro susurrando al oído pero sin agarrarnos. Este susurro, entonces, mi mamá me mima, mi mamá me ama, escrito en primera persona, ¿a quién va dirigido? No a la maestra, seguro, que es la que dicta; no a la madre, claro, sino a quien quiera leerlo. Pero el cuaderno solo lo lee la madre. Tal vez sea un mensaje que la maestra manda a nuestra madre: señora, mi mamá me ama. No tiene mejor carta de presentación para exhibir quien custodia hijos ajenos. El amor de madre se transmite. O bien el hijo le anuncia al mundo que su madre lo ama. O se quiere convencer, porque ya está lejos, porque la madre ha soltado la bicicleta para iniciar el viaje. En verdad todos andamos así, con la certeza de que hay alguien detrás sosteniéndonos.

Pero las letras avanzan con miedo. Tiemblan sin equilibrio, se

salen del camino.

La letra se desplaza como si la hoja del cuaderno fuera una montaña cuesta arriba, o el trayecto errante de una hormiga en un patio de baldosas. Como el camino de un chico perdido que busca a su mamá.

La letra se va estabilizando, de a poco, con los años. Pero nunca llega a ser ese gesto perfecto de la maestra; ella escribe felicitaciones en el cuaderno, como si decorara una hoja.

Si te ama tu mamá tendrás esta letra.

La letra del chico se estabiliza una vez que encontró su voz.

Hoy los chicos escriben su nombre antes que nada.

En el primer renglón de su cuaderno leo que mi hijo ha escrito el suyo (no más vínculos sino la afirmación del individuo).

Todos los chicos tienen la misma letra cuando comienzan a escribir.

Del mismo modo cuando dibujan: el trazo es idéntico.

Con los años la letra va mejorando, se vuelve inteligible. Como cuando aprendimos a hablar. Es que se trata de aprender a hablar con tinta. Y cuando logramos que se nos entienda la letra no tenemos mucho para decir.

Lo primero que sabemos al aprender a caminar es hacia donde no hay que ir.

Un día cuando mi madre ya no esté iré a acomodar su casa; guardaré algunas cosas, otras irán a parar a esas grandes bolsas negras de basura, haré donaciones, repartiré. No se me ocurre ahora dónde pueden estar guardadas esas cartas; será inevitable en-

contrarlas, por supuesto. No pienso abrirlas ni leerlas. No fueron escritas para mí.

Tampoco las tiraré, claro, ni haré un ritual con ellas, como si fuera una honra fúnebre. No creo en esas cosas, no las necesito. Pensaba, quizás las guarde en una caja; es lo más sensato. Una caja modesta, de madera, hablo de esas que uno pone dentro de un modular o arriba del todo en una biblioteca. Una carpeta sería algo muy volátil y probablemente, en algún descuido, en esas limpiezas que cada tanto uno hace, las tire sin querer. El mejor lugar para dejar esa caja, pienso, es arriba de un ropero. El techo del ropero es lo más parecido a un limbo que hay en una casa. Un lugar neutro, olvidado, que junta polvo. Suele haber alguna revista de hace diez años, algún cuadro que no nos animamos a desprendernos. Dejaré allí las cartas y, conjeturo, me olvidaré del asunto. Alguna vez hablaré de todo esto con mis hijos; podrán hacer lo que quieran con ellas. Acaso las lean. Aunque preferiría que no lo hicieran.

Yo creo que deberíamos custodiar esas cartas para que nadie las lea; después de todo el habla circula gracias a lo que yace oculto o se presenta velado.

Sin oxígeno no hay voz.

Y ningún navegante distingue al faro que porta la luz.

Mi madre y mi hermano, entonces, labrando un vacío con palabras.

Ese secreto es el aire lento que empuja a los médanos y configura paisajes nuevos todos los días.

Lo que de veras importa.

Es el desierto lo que hace a un oasis.

(Desde bien temprano en la mañana, bajo un mango gigante

en Etiopía, al borde del Sahara, funciona la escuela de la aldea. Va quien quiere y no hay cursos que dividan a los alumnos, cuenta Kapuscinski en el último capítulo de su libro Ébano. El maestro clava en el tronco un papel con el alfabeto. Allí se aprende el amhárico, de letras de veras hermosas, un poco cirílicas, un poco sánscritas; se escribe de izquierda a derecha que es como avanza la noche en un mapa. Del otro lado del desierto, en un pequeño poblado de Mauritania llamado Oudane, muy cerca del ojo del Sahara, se enseña a leer al revés. Las letras árabes como un oleaje pequeño, calmo e indetenible, que progresa con el sol. Una marea de olas inseparables sino se sabe nadar. En cambio las letras amháricas, como las nuestras, recuerdan huellas de animales; distintas especies que avanzan en fila hacia la noche como si mero caminar reconciliara unas con otras. Ahí, entonces, pegado en el tronco del mango un arca de Noé fuera de cuadro para quienes dibujan el mar sin haber visto nunca un barco. Y nosotros, ¿alcanzaremos esa nave al final de un libro si seguimos las secuelas de aquellos que balan, aúllan y ladran en veintipico de voces distintas? Hay algo seguro: no deberíamos agregar nuestro peso al peso de los animales en cada sonido inscripto si no, al hacerlo, descubriríamos al final que el arca ha partido sin nosotros. Abandonémonos livianos sabiendo que lo escrito es solo la huella de una manada peregrina que nunca veremos. Leer como si nadáramos en las olas de arena de Arabia, como escribían las biblias a mano los monjes medievales, y zarpar así al final de cada oración).

Viena de Fin de Siglo: Freud Autor

Carlos Gustavo Motta

Escribir sobre la relación que Sigmund Freud estableció con la Literatura es recorrer los textos que lo influyeron en la creación del Psicoanálisis en tanto investigó una formalización clínica terapéutica en obras cuyas problemáticas son universales, permitiendo así una comprensión de su teoría para los legos.

Sus lecturas abarcaron desde las Tragedias de Sófocles y la poesía de Virgilio, los grandes personajes creados por Shakespeare, Swift, Milton, Spencer, George Eliot, Kipling, Kingsley, Haggard, Max Müller, Charles Dickens; como también las novelas francesas de Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant, Rabelais, Molière, Voltaire, Rousseau, Victor Hugo, Pascal, Alexandre Dumas hijo y los grandes clásicos rusos: Dostoyevski, Tolstoi y Merejkowski. También la tradición escandinava representada por Ibsen y la literatura alemana en boga durante el siglo XIX leída en autores como Kleist, Uhland, Grabbe, los hermanos Grimm y Goethe fueron objeto de su estudio y la referencia que a ellos hace es reconocible en su obra. No obstante Goethe y Schiller encabezan la lista de los escritores más citados por el maestro vienés.

Freud hizo foco en las leyendas anónimas (Nibelungenlied), y en autores como Bürger, Früchtgott, Herder, Kortum, Lessing, Lichtenberg. También estuvieron en la mira de su avidez intelectual Fritz Reuter, Heinrich von Kleist, Grillparzer, el austro-húngaro Theodor Herzl- uno de los fundadores del sionismo- y novelistas como Gottfried Keller, Scheffel y Arthur Schnitzler entre otros. Aunque decidió ignorar a Marx y a Hegel, las lecturas atentas que hizo de Kant, Schelling, Hartmann, Brentano (padre de la fenomenología, que lo tuvo entre sus alumnos en las clases que dictara en Viena), Schopenhauer y Nietzsche son de fácil rastreo en sus inves-

tigaciones.

Asimismo -de acuerdo con esta argumentación inicial- se encuentran las obras que no cita directamente y que pueden inferirse a lo largo de sus escritos e intervenciones. En materia de influencias filosóficas tuve en cuenta las que tenían la misma orientación utilizada para sus propias investigaciones.

Didier Anzieu afirma que la noción de inconsciente no resulta sorprendente para alguien educado en la cultura germánica. Las aproximaciones al concepto comenzaron con las percepciones confusas de Leibniz, luego se desarrollarían con Herbart y Schopenhauer para culminar con la lectura de Eduard Von Hartmann quien había escrito *Das Unbewusste* (Lo Inconsciente), libro conocido en 1870 y traducido a todas las lenguas europeas. Freud además se encontraba interesado por la obra de W. Jerusalem, *Urteilsfunktion* (La función del juicio), según expresaba en una carta a Fliess del 25 de mayo de 1895. He aquí algunos ejemplos que indicarían ya entonces la existencia de la palabra “inconsciente” en obras de autores germanos pero de ninguna manera con el significado que Freud le otorgaría a partir de su investigación y de la aplicación del método de la asociación libre en la dirección de un tratamiento clínico psicoanalítico.

Ser un lector. ¿Acaso no es el propio Freud quien lo dice?

“Mi padre se divirtió cierta vez, dejándonos a mí y a la mayor de mis hermanas un libro con láminas de colores (descripción de un viaje a Persia) para que lo destrozáramos. Pedagógicamente fue algo apenas justificable. Yo tenía entonces cinco años y mi hermana, menos de tres; la imagen que tengo de nosotros, niños, deshojando dichosos ese libro (hoja por hoja, como un alcaucil, no puedo menos que decir) es casi la única que me ha quedado como recuerdo plástico de esa época de mi vida.

Después, siendo estudiante, se desarrolló en mí **una predilección franca por coleccionar y poseer libros** (que, análogamente a la tendencia a estudiar en monografías, era una afición, como ocurre en los pensa-

mientos del sueño con respecto al ciclamen y al alcaucil). **Me convertí en un gusano de biblioteca (Bücherwurm).**

Desde que comencé a reflexionar sobre mí mismo, he reconocido que esa escena infantil es un recuerdo encubridor de mi posterior bibliofilia.

*Desde luego, también muy pronto supe que las pasiones (Leidenschaften) fácilmente nos hacen padecer (Leiden). **A los dieciséis años llegué a tener una considerable deuda con un librero, pero no los medios para saldarla y mi padre apenas admitió como disculpa que mis inclinaciones no me hubieran hecho caer en algo peor.***” –Lo destacado en negrita apunta a lo investigado en la presente publicación–

Es notable la vastedad bibliográfica puesta de manifiesto en Die Traumdeutung (La interpretación de los sueños). A partir de la cita inicial *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* (La Eneida, Libro VII “Si no puedo persuadir a los dioses del cielo, moveré a los de los infiernos”), da cuenta de los alcances del psicoanálisis: una apuesta dirigida a la tensión entre la realidad y el placer.

Cruzar el río Aqueronte implica un viaje de ida. Marca un acontecimiento tal como el cruce del Rubicón para Julio César. Un antes y un después. En La interpretación de los sueños, una cantidad impresionante de citas bibliográficas confirma la envergadura de una investigación en torno al sueño como nunca se había hecho hasta entonces.

Por eso fue que frente al interrogante de algún incrédulo sobre si había leído todas esas obras citadas, cabe sólo una respuesta que confirma la personalidad de Freud: sí, las había leído todas.

En 1899, Freud eligió una cita de Goethe para La Interpretación de los sueños pero, como le escribía a Fliess en julio de ese mismo año, “*desde que mataste mi sentimental epígrafe de Goethe para el libro de los sueños, no encontré ningún otro que me convenciera.*

Creo que me decidiré por aludir simplemente a la represión”.

Entonces optó por una cita del poeta Virgilio.

Otra carta, esta vez fechada el 4 de diciembre del 1896, momento en el que programaba escribir un libro sobre la histeria, le comentaba a Fliess los posibles epígrafes que había pensado para cada uno de sus proyectados capítulos:

“Mi Psicología de la histeria será encabezada por estas altivas palabras:

Introite et hic dii sum. El capítulo de la sublimación:

Sie treiben's toll, ich fürcht es breche,

Nicht jeden Wochenschluss macht Gott die Zeche.

El de la formación de síntomas:

Flectere si nequeo superos Acheronta movebo

y el de la resistencia:

Mach es kurz! Am jüngsten Tag ist's nur ein..”

Todos estos datos se encuentran a mano de cualquier investigador y el nexa entre Psicoanálisis y Literatura se ve reflejado en numerosos ensayos.

Abordar esta relación en el siglo XXI presenta el desafío de comunicar y articular discursos nuevos sobre el tema y estar advertidos al mismo tiempo de los aportes bibliográficos pertinentes que han sido publicados.

Lo que el lector tiene a continuación es un estudio a partir de datos dispersos que podrán orientarlo hacia las fuentes primeras del psicoanálisis, disciplina que resulta siempre un work-in-progress. Porque si bien es cierto que la práctica del psicoanálisis es una tarea donde lo que falta siempre estará presente, no es menos cierto que el uso de herramientas precisas en la elaboración de conceptos -que no siempre funcionan de una vez y para siempre- deberá atenderse con singular empeño para que la teoría psicoanalítica continúe avanzando.

Hoy es tiempo de ser claros con las ideas aquí expuestas y, ade-

más, ser claros con todos los argumentos que propone el psicoanálisis.

Asimismo advierto que, como en todo proceso creador, es posible que el resultado sea otro distinto al planteado inicialmente, teniendo en cuenta que la época que nos toca vivir se encuentra bajo el imperio del discurso de la Ciencia que siempre tiene en su horizonte la ilusión del progreso.

El psicoanálisis propone incorporar ideas diversas, perspectivas ubicadas más allá del límite, espacios construidos por un pensamiento original dirigido a lo propio y a lo singular alejándose de lo estadístico, lo medible, lo universal. El Para-Todos de la Ciencia debe convivir con El-Para-Cada-uno del Psicoanálisis, postulados ambos que no se excluyen entre sí sino que comparten el mismo universo.

Sigmund Freud intentó despejar el binarismo desde sus primeros escritos. Como lector de los clásicos de la literatura universal, incorporó un lenguaje particular a lo que una historia clínica podía transmitir una vez que se toma la decisión de contarla.

Los historiales freudianos son verdaderas obras de literatura. No sólo transmiten los detalles de los signos y rasgos de una estructura psíquica sino que nos permite aún hoy comprender las reacciones frente a la angustia.

Considerado como un hombre de su tiempo, Sigmund Freud es el resultado de un contexto social y político. En el libro *La Viena de fin de siglo. Política y Cultura*, Carl Schorske señala al nacimiento del Freud intelectual como el producto de una Austria convulsionada por un clima político efervescente. Con la llegada al poder de los antisemitas liderados por Karl Lueger, en 1895 se había asestado un certero golpe a los judíos.

Freud seguía con preocupación este fenómeno porque lo golpeó donde más le dolía, en su vida profesional. Así, se postergaban

nombramientos académicos a judíos que estaban en la Facultad de Medicina y esta dificultad se acrecentó a partir de 1897. Fue entonces cuando se incorporó a la fraternidad hebrea B'nai B'rith, lugar que utilizó como refugio científico.

Fueron años particularmente frustrantes para él, que se han visto reflejados fundamentalmente en *La interpretación de los sueños*.

Por entonces, fines del siglo XIX, Viena se había constituido en el refugio de los inmigrantes judíos del este, principalmente de Rusia.

Muchos se establecerían a posteriori en Alemania hacia donde en algún momento Freud pensó emigrar aunque luego también consideraría como destinos posibles Estados Unidos e Inglaterra, país que amaba desde su juventud.

Que alrededor del 1900 Viena se convirtiera en la capital cultural de Europa Central está estrechamente relacionado con el rápido crecimiento de la ciudad, en abierta competencia con otras metrópolis europeas como Londres, París y Berlín. Entre 1870 y 1910 duplicó su población, pasando de unos 900.000 habitantes a más de dos millones. Viena era la capital del Imperio Austrohúngaro en el que convivían más de cincuenta millones de habitantes de quince nacionalidades. El garante y símbolo de la unidad de esta monarquía era Francisco José I, nacido en 1830 y que gobernara de 1848 a 1916. La capital recibía oleadas de inmigrantes de diferentes grupos étnicos y religiosos que venían de todos los confines de ese imperio multirracial. Allí también confluían estratos sociales diversos, aumentando así la tasa de conflictividad, dado que los inmigrantes fueron el blanco fácil de la explotación laboral de la época, situación que favoreció a la organización del movimiento obrero.

A modo de pincelada del clima cultural imperante en la Viena de aquellos años, consignaré algunas manifestaciones. Otto Wagner (1841-1918) era vienés pero casi la mitad de los alumnos diplomados de su escuela especial de arquitectura en la Academia de Bellas

Artes, la llamada *Escuela de Wagner*, eran oriundos de las provincias del sur y del este del Imperio. *Josef Hoffmann* y *Adolf Loos* son los nombres más representativos de la corriente arquitectónica del 1900 que junto con otros colegas, pintores, músicos, poetas, periodistas y demás intelectuales se daban cita en el *Café Griensteidl*, en el *Café Central* o en el *Café Museum*.

Gustav Mahler (1860-1911) nacido en Bohemia, fue director de la Ópera de Viena entre 1897 y 1907, razón por la que era considerado una especie de regente del mundo de la música europea de entonces.

A raíz de conflictos suscitados por el antisemitismo y por sus frecuentes actuaciones en otras ciudades, Mahler se vio obligado a dimitir del prestigioso cargo. Alma, su esposa, es conocida no sólo por los melómanos sino que su fama llegó más lejos debido a su vida amorosa y matrimonial. Gustav y Alma se habían conocido en casa de Bertha Zuckerkandl, anfitriona de uno de los salones donde se reunía la alta burguesía vienesa. Probablemente cuestiones sentimentales en torno a la difícil relación con Alma hayan sido uno de los motivos que condujeron a Mahler a asistir en 1910 a una consulta con Sigmund Freud, cuando ambos se encontraban de viaje en Holanda.

Los artistas ponen en tela de juicio las obras de la generación precedente. En aquel final de siglo los jóvenes, en gesto de rebeldía, comenzaron a formar el Movimiento de la Secesión del que eran miembros activos Gustav Klimt (1862-1918), Kolo Moser (1868-1918), Josef Hoffman (1870-1956), Joseph Maria Olbrich (1867-1908). Otto Wagner y Gustav Klimt.

Pocos años antes de la Primera Guerra Mundial, una nueva generación de jóvenes volvió a sacudir la percepción visual: Egon Schiele (1890-1918) y Oskar Kokoschka (1886-1980), los más destacados representantes del expresionismo austríaco. Ambos tuvieron la oportunidad de exponer sus obras en 1908 y en 1909 bajo el patrocinio de Gustav Klimt en la Feria de Arte de Viena. Un poco antes, en 1907, Picasso pintaba en París las *Demoiselles*

d'Avignon, considerada la obra fundante del cubismo, una de las pocas corrientes modernas que no surgieron ni pasaron por la Viena de fin de siglo.

Después de esta fecunda primavera vienesa sobrevendrá, con la Primera Guerra Mundial (1914-1918), el desmoronamiento de esa cultura y de toda la riqueza estética que allí había florecido a principios de siglo XX.

Así, aquella Viena del Fin de Siglo quedó anclada en la memoria de los supervivientes y de las generaciones posteriores como símbolo del ocaso de una brillante cultura europea.

“Ahora bien, los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica”

Así Freud cita a Hamlet de Shakespeare (acto I, escena 5: There are more things in heaven and earth, Horatio, than are deamt of in your philosophy). Este “Principio de Horacio”, es el modo que lo utiliza en el ensayo “El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen” artículo de 1907. De los análisis de obras literarias realizados por Sigmund Freud, éste se encuentra en la serie de sus comentarios sobre Edipo rey y Hamlet publicados en la Interpretación de los sueños, antecidos todos por una carta enviada a Fliess el 20 de junio de 1898 (Carta 170) sobre un cuento de Conrard Ferdinand Meyer, “Die Richterin” (La juez) transcripta en el capítulo Literal del presente ensayo.

El ensayo “*El malestar en la cultura*” es uno de los mejores escritos por Sigmund Freud. De indudable actualidad para el inicio del siglo XXI, la noción de pulsión de muerte resulta de carácter insoslayable: este concepto fundamental del psicoanálisis no puede comprenderse del todo si no lo pensamos como tensión que se produce en un sistema referencial.

La tensión clarifica las diversas enunciaciones posibles y el

modo de escritura de Freud, quien intenta ser claro en sus presentaciones teóricas utilizando ejemplos de otras disciplinas que tras-pola luego al psicoanálisis.

¿Es posible tener presente la obra de Freud, en la época que nos toca vivir, sin los aportes de la Escuela Inglesa y Francesa del psicoanálisis?

Resulta poco probable no tener en cuenta a Melanie Klein, Winnicott, Jacques Lacan, Jacques Derrida y quienes han provocado un retorno y una mirada exhaustiva como Jacques Alain-Miller, Eric Laurent, Oscar Massotta, Germán García, Juan David Nasio entre los psicoanalistas que han continuado de manera decidida el deseo de Freud.

Autores (algunos de ellos por mí citados) que proponen una visión crítica sin que esta última palabra provoque un cisma cultural entre nuestros pares. La orientación crítica, el debate, resulta necesario para avanzar en la dimensión teórica de la práctica analítica y de sus herramientas específicas.

Freud y Lacan se exponen desde su práctica a ser motivo de aspiraciones exegéticas tales como las realizadas por Michel Onfray o Elizabeth Roudinesco entre tantos otros, no sin tener una aspiración provocadora para mostrar los pies de barro de los ídolos/ íconos investigados.

¿Acaso no es común esta mirada crítica? ¿No resulta esperable encontrar la grieta, la fisura de grandes personalidades que han marcado diversas disciplinas?

Esta crítica la realizamos todo el tiempo, puesto que la manera de avanzar por momentos en la vida de cada uno es comparándose con los otros. Algo así como un estado imaginario del ser y que no es el propósito en esta publicación de analizarlo. Pero sí tenerlo en cuenta.

Ahora bien, volviendo a los discípulos de Freud, uno de ellos, Ernest Jones (su biógrafo oficial) observó que la cita predilecta de Sigmund Freud, en sus conversaciones con sus pares o en sus escritos, era la máxima pronunciada por Hamlet a su amigo Horacio:

SOMBRA.- (*Bajo tierra.*) ¡Jurad!

HAMLET.- ¡Bien dicho, topo viejo!...¿Puedes excavar la tierra tan aprisa? ¡Excelente zapador!...¡Trasladémonos otra vez, buenos amigos!

HORACIO.- ¡Oh luz y tinieblas!... Pero ¡esto es prodigiosamente extraño!

HAMLET.- ¡Pues dale, por lo mismo, como a un extraño, buen recibimiento! **¡Hay algo más en el cielo y en la tierra, Horacio, de lo que ha soñado tu filosofía! ...**

Referencia argumentativa utilizada en incontables ensayos.

Otras voces, otros ecos y en este caso no psicoanalítico, intentó arrojar ese algo más, advertido por el Príncipe de Dinamarca.

Me refiero a Harold Bloom, profesor de Humanidades en la Universidad de Yale y de Inglés en la Universidad de Nueva York. Ganador del *McArthur Prize Fellow* y miembro de la *American Academy*, autor de una veintena de libros, entre ellos *El cánón occidental*, publicación de la que extraigo el propio comentario de Bloom:

“Todo crítico tiene (o debería tener) su chiste favorito sobre la crítica literaria. El mío es comparar la “crítica literaria freudiana” con el Sacro Imperio Romano: ni sacro, ni imperio, ni romano; ni crítica, ni literaria, ni freudiana. Freud sólo tiene parte de culpa del reductivismo de sus seguidores anglonorteamericanos; no es en absoluto responsable de los psicolingüistas franco-heideggerianos que son Jacques Lacan y compañía. Se crea o no que el inconciente es un motor de combustión interna (los freudianos norteamericanos) o una estructura de fonemas (los franco-freudianos) o una antigua metáfora (como creo yo), no interpretarás a Shakespeare más provechosamente aplicando a sus obras de teatro el mapa freudiano de la

mente o su sistema analítico.

La alegorización freudiana de Shakespeare es tan insatisfactoria como las actuales alegorizaciones foucaultianas (neohistoricistas), marxistas o feministas, o como las antiguas lentes cristianas o morales con que se leían esas obras”

Esta crítica de Bloom de lo que él llama “metáforas freudianas” no aporta demasiado, a pesar de sus argumentos.

De realizar una exégesis freudiana, sería necesario apuntar a una actualización de los conceptos psicoanalíticos. Hacer avanzar el psicoanálisis y no conducirlo a su agonía, como Bloom lo expresa, sostenido por una mal llamada “supervivencia canónica”.

Si Freud mencionó que el “inconciente es legítimo y necesario”, podemos afirmar que, hoy más que nunca, el psicoanálisis también lo es, y su necesidad y legitimidad están en relación directa a la subjetivación de la época que nos toca vivir.

A nosotros, analistas, nos toca hacer avanzar los conceptos no por la vía de la repetición de citas, sino por la verificación de sus premisas.

En todo caso, los argentinos podríamos tener en cuenta la manera discursiva, irónica, de Jorge Luis Borges cuando definió al psicoanálisis como una ciencia totalmente hipotética: “¿Cómo se puede basar una ciencia en lo que recuerda o deja de recordar una persona?” o lo escrito en *La memoria de Shakespeare*: “Hay devotos de Goethe, de las Eddas y del tardío cantar de los Nibelungos; Shakespeare ha sido mi destino”

La escritura es el destino de Freud.

Construyó desde la histeria, la historia de un nuevo género literario, un nuevo estilo de escritura reconocido por el propio Arthur Schnitzler en su novela *Madame Elsa* como “ficción verdadera”,

presentación detallada de los procesos psíquicos y la aplicación de sus propios conceptos en las historias singulares de sus pacientes.

En Freud y la Literatura de mi autoría (*) abordo la representación-escritura a partir de la obra freudiana. La propuesta fue re-visitarse, brevemente, cada uno de aquellos textos, no todos, que se encuentran citados en la obra de Freud. Su objetivo es brindar una cantidad de elementos que ponen de manifiesto la conjunción Psicoanálisis<->Literatura. ¿Se trata del Psicoanálisis Aplicado?

En ¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial Freud vaticina que si:

“algún día se fundara una escuela de Psicoanálisis, debería enseñarse en ella mucho de lo que también se aprende en la facultad de medicina: junto a la psicología de lo profundo, que siempre será lo esencial, una introducción a la biología, los conocimientos de la vida sexual con máxima extensión posible, una familiarización de los cuadros clínicos de la psiquiatría. Pero, por otro lado, la enseñanza analítica abarcaría disciplinas ajenas al médico y con las que él no tiene trato en su actividad: historia de la cultura, mitología, psicología de la religión y ciencia de la literatura”.

Freud es preciso:

“Sin una buena orientación en estos campos, el analista quedaría inerte frente a gran parte de su material”.

Hoy el psicoanálisis se alimenta de los argumentos freudianos, y por cierto, tampoco deja de lado a otras disciplinas tales como las matemáticas, la física moderna, la química.

El Psicoanálisis Aplicado no consiste en psicoanalizar cada una de estas concepciones ni reducirlas a una psicopatología sino trasladarlo a una modalidad dinámica para que fecunde nuestra disciplina. Es un procedimiento que implica volver a transformar problemáticas de nuestra época para convertirlas en interrogantes válidos acerca del estatuto del sujeto.

Se trata de una realidad por captar vía construcción (tal como lo manifestó Freud en su historial clínico de “el hombre de los lobos”), por otro lado una ficción imposible de encontrar un método como universal. Es una mirada singular, el uno por uno de cada representación.

Representación que puede transformarse por el rasgo propio de la persona, su estilo, su propio acorde musical por así expresarlo metafóricamente, como en estos textos freudianos aquí citados y para que los mismos no sean utilizados como moldes que se colocarán a presión sobre alguien en particular.

La mirada de Sigmund Freud en su obra no resulta en absoluto una cosmovisión, sino una lectura posible, un relato de alguien que supo leer y luego proponer un modo a ser tenido en cuenta, lejos de ser un manual totalizador del psiquismo humano.

Freud es un creador de miradas. Un hacedor de ficciones posibles, que de acuerdo a su estilo, construyó “algo más”, ...en el cielo y en la tierra.

Para concluir, énfasis y preciso al Freud lector, aquél quien con su interés, su curiosidad, su decisión, imprimió marca en la letra y como tal, se transformó en autor desde la Viena de Fin de siglo a la actualidad que tiene como legado para todos nosotros, que leer puede también ser la prueba de un eficaz destino.

Leer Freudianamente implica escribir

Sergio Campbell

Leer, escribir ¿son operaciones diferentes? La respuesta obvia, la que primero sale de la boca sería: sí, pero el gran maestro de la sospecha nos ha enseñado que siempre se dice más de lo que se dice; entonces tal vez haya que detenerse y hurgar en el método freudiano. Hurgar significa despanzurrarlo un poco y ya se sabe, luego, al momento de rearmar, las piezas, en manos de un neófito, nunca quedan en su lugar, y como tanto Freud y Lacan nos lo han advertido, cada caso es un caso, no hay saber acumulado, a la hora de rearmar, siempre seremos neófitos.

Habría, en principio una aparente oposición entre escribir y leer, de un lado la actividad, del otro la pasividad; pero, luego de leer algunas proposiciones de Lacan sobre el masoquismo, o mejor aún, luego de leer la obra de Sacher Masoch, ¿no habría que dudar de la supuesta pasividad y más bien apostar a la permanente actividad de la pulsión?

Voy muy rápido. Me detengo, me voy a los comienzos, a ese momento fulgurante de la invención del psicoanálisis, ese momento entre la muerte del padre de Freud y la publicación de *La interpretación de los sueños*. Tres años en los que Freud lee y escribe, no sólo textos sino, sobre todo, cartas.²¹

Voy a enumerar rápidamente una serie de hechos para luego volver sobre la pregunta del inicio.

²¹ Todas las cartas del presente texto corresponden, salvo indicación contraria, a "Correspondencia completa. Edición de Nicolás Caparrós. Editorial biblioteca Nueva, Madrid, 1997.

Luego de la muerte de su padre, ocurrida el 23 de octubre de 1896, Freud empieza, a través de sus cartas a su amigo Fliess, y sus datos de la clínica, a “construir” una teoría de la seducción que nunca formuló. En setiembre de 1897 inicia su viaje por Italia, donde verá los frescos de Signorelli en la Catedral de Orvieto. A su regreso de dicho viaje, el 21 de setiembre del mismo año, le escribe a Wilhem una carta donde enuncia su famosa frase: ya no creo en mi neurótica. A los pocos días de dicha carta, se desatan una serie de recuerdos infantiles y comienza su *selbstanalyse* (no lo traduciremos como autoanálisis; en todo caso, análisis de sí, de acuerdo a cierta propuesta de Foucault, sobre el psicoanálisis como un cuidado de sí, a condición de olvidarse del sí mismo). Un año después, en las vacaciones de 1898, viajando desde la actual Dubrovnik (Ragusa) a Trebinje, conversando con un doctor berlinés, un tal Freyhaus, se produce su olvido del nombre Signorelli, que luego será llevado al papel en dos oportunidades: la primera en 1898²², y la segunda en 1901.²³ Entre ambos hay similitudes y diferencias. La primera similitud, es el cuadro de desplazamientos que nos permite seguir el derrotero y pasaje de lengua de Signor a Herr, y pasar por el Bo para llegar finalmente a Boltraffio, donde se condensa la idea de sexualidad y muerte. En ese momento ya había empezado a escribir *La interpretación de los sueños*, que será terminada y publicada el 4 de octubre de 1899, aunque llevara a pie de imprenta el 1900; una nueva disciplina para un nuevo siglo. Claro que no hubo que esperar a que comenzara el año nuevo del nuevo siglo para que aparecieran los primeros efectos. Mencionaré una carta de Freud a Heinrich Gomperz con fecha del 15 de noviembre del mismo año, y la mencionaré porque esta carta nos sumerge en un bucle temporal que justifica no traducir la palabra *selbstanalyse*. Allí le escribe que si está realmente interesado en llevar adelante un *selbstanalyse*, él (Freud) se ofrecía a ocupar el lugar de otro. Lo dice así: “si está dispuesto a aplicar el incontrovertible amor filosófico hacia la verdad de su vida interior, tendré mucho gusto en representar el papel

²² Freud, S. *Mecanismo psíquico de la desmemoria*. Editorial Amorrortu Tomo III.1898.

²³ Freud, S. *Olvido de nombres propios*, en *Psicopatología de la vida cotidiana*. Editorial biblioteca Nueva. 1973.

de “otro” en este caso”. Lo que nos llevaría a la carta a Fliess del 14 de noviembre de 1897, un año antes, cuando le dice que su *selbstanalyse* está detenido, que sabe por qué y que el auténtico *selbstanalyse* es imposible, pues de lo contrario no habría enfermedad. El último dato cronológico que quisiera introducir, sería uno de 1908, momento de la segunda edición de *La interpretación de los sueños*, en cuyo prólogo escribe: “Para mí, este libro tiene, en efecto, una segunda importancia subjetiva que sólo alcancé a comprender cuando lo hube concluido, al comprobar que era una parte de mi propio análisis, que representaba mi reacción frente a la muerte de mi padre, es decir, frente al más significativo suceso, a la más tajante pérdida en la vida de un hombre”.²⁴

Bien, ¿cómo articular estos sucesos con la pregunta acerca de la lectura y la escritura? Seguramente no será respetando el orden, tal vez anudándolos de manera tal que si algo se suelta se suelta todo.

Una palabra: Roma. Hasta después de publicada su *Traumdeutung*, Freud, al igual que su ídolo juvenil, el general cartaginés Aníbal, no puede llegar a Roma, y será en Roma donde Lacan pronunciará su informe conocido como *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*.²⁵

Una palabra, Roma, anagrama del amor, que no es otra cosa que el motor de la cura analítica. El amor de transferencia, puesta en juego en su relación con Fliess, le permite llevar adelante un *selbstanalyse* donde la presencia del otro no pasaba inadvertida para Freud. La palabra auténtico, que Freud escribe en su carta, significaría la prescindencia del otro. Imposible un *selbstanalyse* sin otro; con otro, ya no sería auténtico y entonces, mejor hablar de psicoanálisis.

²⁴ Freud, S. *La interpretación de los sueños*. Editorial biblioteca Nueva. Madrid, 1973.

²⁵ Lacan, J. *Función y campo de la palabra*. Escritos I. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 2003.

Pero si el auténtico selbstanalyse es imposible, ¿cómo confiar en el cuadrito que nos legara en sus textos sobre el olvido del nombre Signorelli? Antes de eso, y quizás porque es necesario, mencionaré algo conocido: el desciframiento. Freud alude en La interpretación de los sueños, que ellos deben ser descifrados, al igual que Champolion descifró los jeroglíficos de la piedra rosetta: he ahí un particular método de lectura, de ahí que si bien Freud escuchaba el relato de sus analizantes, bien podríamos decir que se trata más bien de una lectura, y por lo tanto, al representar el papel de otro (tal como le propone a Gomperz) lo que hace, más que escuchar, es leer, lo que nos llevaría a decir que un análisis puede ser pensado como una clínica de lo escrito; pero, ¿quién sería el autor de dicho escrito? Es aquí donde, tal como pueden ver, se empiezan a orejear las cartas, aparece algo que Freud no menciona en este texto, y sin embargo ya estaba operando en él: el método de Morelli.

En su texto sobre el Moisés de Miguel Ángel²⁶, Freud menciona a Morelli, señalando que en sus años prepsicoanalíticos, había leído los textos de un ruso, Iván Lermontiev, cuyos primeros trabajos traducidos al alemán, databan de 1874 y 1876. En esos textos, el tal Lermontiev, enseñaba un método para identificar la autoría de los cuadros y poder así, separar la paja del trigo, es decir, identificar las falsificaciones. Pues bien, lermontiev no era Lermontiev, y tampoco era ruso, se trataba de un italiano, llamado Giovanni Morelli, y si lo traigo en este momento es por dos razones: la primera es la del método, porque el método de Morelli, era el ir a los pequeños detalles, por ejemplo el lóbulo de la oreja, indicios que los falsificadores no tomaban en cuenta. Ese indicio, ¿no podríamos escribirlo como S subíndice 1? El segundo motivo por el cual traigo ahora a Morelli, es porque precisamente, Freud descubrirá que Lermontiev es Morelli, cuando ya producido el olvido, estando sin Martha y en suelo italiano, compre un libro de Morelli sobre la pintura italiana. Con esto quiero decir que Freud, tal como lo menciona en el texto sobre Miguel Ángel, ya conocía el método de Morelli, y que será

²⁶ Cuando dicho texto es publicado en 1914, no lleva la firma de Freud, tal vez inspirado en ese anonimato de Morelli escondido tras Lermontiev.

justo a través de Morelli que recordará el nombre de Signorelli. ¿Pueden escuchar, leer, el elli?

Volvemos entonces al cuadro donde Freud nos señala los desplazamientos e interrogamos, si el *selbstanalyse* es imposible, ¿No habrá que leer más allá de lo que Freud escribe? Lacan lo hizo y señaló que en Signor se encontraba el Sig de Sigmund, es decir, que era su nombre propio el que quedaba elidido en el olvido de Signorelli. Pero como diría René Lavan ¡No se puede hacer más lento! O tal vez sí, donde en este caso, ir más lento sería detenerse más todavía, leer letra por letra.

Comenzaré por el “elli” en el que Freud no se detiene, al que apenas menciona como un puente entre Signorelli y Botticelli, un puente lingüístico, la marca del desplazamiento metonímico; sin embargo es posible decir algo más. En arameo, la voz elli significa Señor, padre, en definitiva Dios, el que no se puede nombrar. Eli, Eli, lama sabacta ani es el reproche de Jesús en la cruz: Señor, señor, ¿por qué me has abandonado? Es preciso recordar algunas cosas para que esta ocurrencia tenga alguna consistencia: el padre había muerto unos meses antes de su viaje a Italia; en la primera carta que le escribe a Fliess luego del deceso le dice que la muerte del padre lo ha dejado deshecho; dos días antes de llegar a Orvieto, el 6 de setiembre, desde Siena le escribe a Fliess que está en Italia buscando olvido²⁷; en los cuadros de Signorelli puede verse, en el primero de los seis frescos, el rostro severo de Signorelli, detalle que menciona en la primera de las versiones pero hace desaparecer en la segunda. Pues bien, si había quedado deshecho, la operación que realiza para rehacerse, es la de cazar al padre perverso productor de neurosis; sin embargo viaja a Italia y todo cambia. Regresa a Viena y ya no cree en su neurótica, ya no habrá teoría de la seducción, en cambio, habrá fantasías infantiles, las de él, y el comienzo de su *selbstanalyse*. El lector avezado podrá objetarme que en agosto, es decir, antes de viajar a Italia, el 14, para ser más precisos, Freud escribe que su principal paciente es él, y que por lo tanto su

²⁷ Freud, S. *Cartas de viaje. 1895 - 1923. Siglo XXI editores. Madrid, 2005.*

selbstanalyse había comenzado. Es una objeción justa, a la que no tendría nada que objetar a mi vez, si no fuera por otra carta, donde el mismo Freud se encarga de sembrar oscuridad. El 14 de noviembre, la misma en la que señala que el auténtico selbstanalyse era imposible, dice al comienzo: “Antes de las vacaciones dije que el paciente más importante para mí era mi propia persona, y tras el viaje de vacaciones se desencadenó de pronto el selbstanalyse del que por entonces no se veía la menor huella”. ¿Cómo entender esta frase enigmática? La diferencia entre lo que hacía antes de las vacaciones y lo que se desencadena después, que es a lo que Freud llama selbstanalyse, son las fantasías infantiles y por ende, la entrada de Edipo en el campo a analizar. De lo que no había rastros antes era del drama edípico, sin el cual, el edificio del psicoanálisis no hubiese sido construido. A partir de la visión de los frescos de Signorelli la perspectiva de Freud cambia. Pero entonces, ¿por qué olvida el nombre un año después? ¿Qué más podremos leer en su escritura?

La versión de 1901 lleva por título Olvido de nombres propios, en plural. Quizás haya ahí algo más que el nombre Signorelli que debemos leer; quizás haya más de un nombre olvidado.

Comencemos: en primer lugar tomaré el nombre de su acompañante en el momento del olvido, porque el olvido es para alguien, en este caso le fue ofrecido a Freyhaus. Si descomponemos dicho nombre, tal como hace Freud con Signorelli, tenemos por un lado Frey, y por el otro haus. De inicio podemos notar la similitud entre Frey y Freud, pero podemos dar un paso más: a partir del edicto de tolerancia firmado en 1781, los judíos podían ser poseedores de bienes; a cambio, debían portar un apellido, costumbre extraña para los judíos, y como el judaísmo se transmite por vía materna, el apellido Freud, surge de la germanización del nombre Freide, que era el nombre de pila de la abuela de su bisabuelo. Tenemos entonces la secuencia Frey – Freide – Freud. Otra secuencia se abre a nuestros ojos, y es la que se origina a partir de la segunda parte del nombre Haus. Haus es casa y la casa paterna estaba en Freiberg, que vuelve a conectar con la primera secuencia, pero

además, ha nos lleva a Breslau, y más precisamente a la estación de trenes, donde un niño llamado Sigismund vio por primera vez, a la edad de tres años, las lámparas de gas que le hizo pensar en el infierno, ese infierno cristiano donde iban los condenados, ese infierno cristiano que tantas veces su nannie Mónica Zajic le había comentado. Antes de volver a la letra, digamos que luego de llegar a Leipzig, la familia siguió viaje a Viena, y fue allí donde Freud vio a su madre desnuda, la hermosa y esbelta Amalia, recuerdos estos que se desencadenan después del viaje a Italia. ¿Hace falta recordar que uno de los frescos de Orvieto se llama Los condenados?

Acudo otra vez al lector avezado, el que sin duda habrá notado que renglones más arriba escribí un niño llamado Sigismund. En 1873 Sigismund Freud decide amputar su nombre, se corta un trocito, el *is* que, curiosamente, es el reflejo en espejo del *si* con el que comienza su nombre. Supongamos la letra *g* como si fuera un espejo: *Si (g) is mund*. De aquí, en esto de seguir la letra y los sonidos, podemos agregar los siguientes: en primer lugar que *is* remite a Israel, que es el nombre del padre, pues Jacob, tal el nombre de su padre, es el nombre del que luego del combate con el ángel pasará a llamarse Israel, con lo cual, la amputación de ese trocito cumpliría la función inversa de la circuncisión original; si la realizada en la carne lo liga a una tradición, la simbólica lo separa. ¿Escuchamos, leemos *Eli, Eli, lama sabacta ani?* Convertir al padre en un desecho es una función del análisis, pero para eso, debe ser llevado hasta su fin, lo que pareciera que no ocurrió en el caso de Freud.

De esta amputación, también nos queda un *Sig* que resuena en las paredes de las calles de Viena en el momento de la anexión en 1938: *Sieg, Sieg, Sieg*, gritaban las tropas alemanas al ingresar a la capital de Austria, de la que Freud emigró para morir en Londres. *Sieg* se escucha *sig*, y *sieg* es victoria; si realizáramos la operación inversa a la que realizó Freud, iríamos de *Sigmund* a *Signor*, y podríamos decir que en *Signorelli* podemos leer victoria sin el padre *Sig*(victoria) *nor* (no) *elli* (señor). El olvido de *Signorelli* lleva a *Sigmund* a inscribir su nombre propio en una nueva disciplina en el advenimiento del siglo. ¿El precio a pagar? *Mund* en alemán

es boca. Cuando Freud publica su libro de los sueños logra llegar a Roma, y una de las primeras cosas que hace, es ir a visitar “La boca de la verdad”²⁸. Digamos entonces que mund, la boca de Freud a través de la cual la verdad habla, al quedar desligada del is, del nombre del padre, fue el lugar también donde se alojó el cáncer.

Escribir, leer, ¿son operaciones diferentes? No necesariamente, pero tampoco tienen por qué ser opuestas, ya que ambas implican una actividad y entonces se encuentran en una continuidad moebiana. Leer al modo freudiano, el texto de un analizante, implica a la vez una escritura silenciosa que a veces vuelve a modo de interpretación en la que se aplica una otra puntuación, con lo cual el texto no es de uno ni de otro, queda un texto sin autor, o si se prefiere, sin sujeto. Leer y escribir es un modo de cercar al real inapreciable, cercar es rodear, nunca suturar, cercar significa intentar llevar la lengua a la lengua, con la pérdida que eso implica; es intentar reducir el malentendido a una posibilidad. Leer, escribir, es hacer aparecer la palabra, porque la palabra no dicha o no escrita, no es palabra, es enfermedad.

²⁸ “Hoy he metido la mano en la Boca de la Verdad, y he hecho el juramento de que volveré”, le escribe a Martha el 4 de setiembre de 1901.

La escritura en la formación del analista. En lo público

Patricia B. Ramos

Hablar de escritura, implica hablar de lectura. Comencemos por el tema de la lectura como modalidad específica de la escucha analítica para luego centrarnos en el ejercicio de la escritura en la formación del analista... en el sector público.

El analista ocupa el lugar de un Otro que, al escuchar el discurso del analizante, lo puntúa y le da sentido.²⁹ En esta temprana equiparación entre interpretación y puntuación Lacan apunta ya, la concepción freudiana del inconsciente como un **texto escrito** y la idea de **la escucha** analítica como una **lectura**. Escucha, lectura y escritura se enlazan.

En “La instancia de la letra”, Lacan sitúa el estatuto de la escritura en la palabra misma a partir del sueño. Freud había abordado su descifrado como la lectura de un jeroglífico (en el tiempo de espera de su lectura... recortando la transferencia como ese tiempo en donde “se murió” el último que sabía leer esa escritura en las cuevas, hasta la aparición de la Piedra Roseta, donde esa escritura pudo leerse). De modo que, si el inconsciente puede darse a leer, es porque el síntoma se sitúa en un proceso de **escritura**.

Vale decir que, fundamentalmente, y, en primer lugar, un analista en formación aprende a leer en su análisis, como analizante. Y ahí mismo, en su análisis, también escribe. O reescribe – podríamos decir. ¿O acaso un analizante no reescribe su historia en un análisis?

²⁹ Lacan, J.. “Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis”. En: *Escritos 1*. México: Siglo XXI Editores, 1984, Pág. 242.

Y esta **escritura** atañe a la autorización de alguien en tanto analista en un hospital público, en su formación en la concurrencia o residencia.

Conviene en principio recordar que la práctica hospitalaria es un lugar de asistencia a la población y es responsabilidad del Estado. En tal sentido, realizamos un trabajo. Al mismo tiempo, nos encontramos con el asunto de que allí, algunos, nos formamos como analistas.

Pero en todo caso, no es un trabajo como cualquier otro. No es un trabajo en el que alguien venga a desempeñar aquello que sabe. Es un trabajo en que el estatuto mismo del saber se pone a trabajar. Y si bien la cuerda del “aprender” está presente en cada empleo³⁰ que desempeña una persona al poco tiempo de graduarse, el estatuto del “saber” está radicalmente en cuestión para alguien que decide transitar una concurrencia o residencia.

Si la enseñanza tradicional se concibe como una defensa contra los interrogantes que se suscitan a partir de la transferencia (es decir: frenar la producción de efectos inconscientes a partir de una barrera entre “el que sabe” y el que “no sabe”), la formación de un analista allí, no puede dejar de tomar en cuenta los efectos inconscientes que pueden originarse en las cuestiones relacionadas con el sexo, la muerte, el amor, la contingencia y la temporalidad, para que no quede anulado el mensaje de la verdad ficcional del inconsciente, en la “roca viva” de lo que allí acontece.

Estructurar un programa de formación de la concurrencia/residencia es darle dignidad a la presencia de los colegas, a su participación, su lugar en el hospital público, sus intereses. Es darle dignidad a una demanda de formación. Dignificarla en el estatuto condicional del deseo.

³⁰ Cabe agregar que la concurrencia, si bien es un trabajo en muchos sentidos, no está considerado un “empleo” – al no tener remuneración como derecho.

En el hospital, lo real de la clínica irrumpe, y con ello es menester hacer algo. Interrogar los límites, los nudos problemáticos. Y en ese programa, articulamos la asistencia, las supervisiones, las reuniones de equipo, los ateneos clínicos, los seminarios, talleres de lectura: todo ello atravesado por la función de la escritura. Es decir que la serie escritura – lectura – escritura se imbrica en cada uno de estos espacios, independientemente de lo que suele llamarse “la escritura de un caso”, a la que luego me referiré.

Para que esa escritura se produzca, en la formación del analista en lo público, el dispositivo de formación debe incluir la práctica de una enunciación que invite a la reflexión sobre la clínica, sobre sus obstáculos, tanto en el seno de una cura como aquellos que se desprenden del trabajo institucional-hospitalario en sí mismo. Desde este punto de vista la formación de un analista, en lo público toma su lugar específico. Y pone en juego también una ética que, según mi experiencia viene de la mano de la caída de algún ideal.

Se trata de alojar esos obstáculos en una red de formación. Para poder leerlos, para articularlos a los interrogantes a los que nuestra práctica nos invita. Y aquí cobra valor en toda su textura, la escritura.

La Falta es aquello que, si está en juego, no puede dejar de ser transmitido, en el sentido de que el dispositivo de formación y todos los que lo llevamos adelante, soportamos el vacío propio del tiempo de comprender. Cada concurrente/residente, en su momento de concluir, nos devolverá el efecto del tiempo compartido.

La formación del concurrente/residente, en tanto un artificio, se mide por sus efectos –al igual que la interpretación-. Se trata de interrogar lo que los pone en causa. En tanto ellos mismos son sujetos de su propia formación.

Las sociedades psicoanalíticas comenzaron a existir debido a que el psicoanálisis estaba excluido de las universidades y la práctica de los jóvenes colegas quedaba además reducida a la experien-

cia del hospicio. Cuando en 1918 Freud aconsejó crear un departamento clínico como apoyo de la actividad docente, su idea era contar con un lugar en donde el joven practicante de psicoanálisis pudiera encontrarse con una experiencia clínica diferente del hospicio. Pero ya desde hace suficientes años, en nuestro país, el psicoanálisis no está excluido, ni de la universidad ni de los hospitales generales.

Ni la enseñanza que se imparte en la universidad, ni la que se desarrolla en las instituciones “psi” preparan a los colegas para estar receptivos a los problemas y cuestionamientos capaces de interrogar ciertas ideas adquiridas acerca del sufrimiento humano en salud mental (prácticas, dispositivos, interdisciplina, apertura de saberes). Psicoanálisis y Salud Mental. Ese cruce, a veces tenso, y a veces amable, entre ambos.

Y esta es una especificidad de la formación del analista en el sistema público. Su escritura tendrá entonces doble implicación: la analítica y la de la salud pública. Si el analista deviene un profesional liberal, renunciaremos a la subversión de la verdad a la que Freud siempre nos invitó.

Winnicott demostró que cuando el juego se inmoviliza, analista y paciente quedan encerrados en un impasse. Lo mismo ocurre con la formación de un concurrente/ residente. Para mantenerse receptivo a la invención, a lo imprevisto y al humor, el analista necesita volver continuamente a su posición de analizante. Al joven practicante entonces, le corresponde la tarea de reinventarse a partir de lo imposible de su función. Allí puede entonces tener ocasión una ganancia. Porque hay un efecto de producción. Y eso, ya es una escritura. Propiciar y posibilitar esa reinversión, esa movilidad y esa producción, es una de las tareas que nos proponemos.

Es decir que la transmisión que se opera en la formación de la concurrencia/ residencia tiene que ver con la experiencia de ser afectado por la verdad del paciente. Lo que es dable vencer, entonces, no es la ignorancia, sino las resistencias. Por ejemplo, aquellas

que se organizan en relación a algún Ideal.

Toda comunidad profesional, se organiza en relación a algún Ideal, hay entonces alguna transmisión de ese ideal. En el sentido de que cualquier formación refleja los ideales de los grupos psicoanalíticos en cuestión. Pueden ser aquellos que se traen de la universidad, o de cualquier institución psicoanalítica.

Es en tal sentido que procuramos - al menos en nuestro hospital - la participación de diversas modalidades y estilos profesionales (algunos, no todos) de modo de no favorecer la reproducción ideológica de ningún grupo psicoanalítico en particular. Yo suelo llamarlo a veces: "abrir las transferencias". La adhesión a un ideal, suele detener la escritura.

Pero en la práctica, en la formación de un analista se transmite algo más que un ideal, se pone en juego también la transmisión del modo particular en que cada uno de nosotros se las arregla con la experiencia del objeto a, ese modo particular de confrontarse con el dolor, la satisfacción, la tensión, la libido, el goce. Algo quedará transmitido acerca de cómo se produce para cada uno, la experiencia de ese encuentro. Y esa experiencia se toca, se encuentra siempre y cuando uno se considere un eslabón de la cadena. Ni el primero, ni el último: un eslabón más en la serie de las deudas.

La experiencia, reinstala aquella de redescubrir la práctica, como se redescubre el inconsciente. Y resulta interesante tener presente que cada redescubrimiento se enlaza a un conflicto transferencial que convoca allí nuevamente a la lectura y la escritura.

La transmisión - entonces, de la falta - es ese efecto que implica al sujeto, que no sale igual de cómo entró a esa experiencia, aunque sin saberlo de antemano. De manera diferente los Mannoni, ubicaron este antes y después al transitar las lecturas de psicoanálisis, sexualidad y marxismo. No se sale igual que como se entra.

Se trataría de que la formación propicie el despliegue de sus

actores y de su deseo singular, en relación a su práctica. Ese despliegue implica la función de la escritura.

¿La escritura, que planteo acá como necesaria a la formación de un analista, emparenta así al psicoanálisis con la literatura? De ser así, ¿de qué modo? Un delicado borde, que ya nos mostraron Freud y Lacan al escribir a partir de Hamlet, o de Leonardo. O de la horda primitiva, o de Edipo, Antígona, etc. Es un borde rico, potente, digno de ser aprovechado, a condición de no hacer psicoanálisis aplicado, sino por el contrario, dignificar la estructura de ficción que implica la verdad. Es decir, renunciar al todo y convivir con lo perdido del caso. No olvidar el carácter de artificio que constituye una escritura.

Luego de haber intentado transmitir que la escritura, en su función, participa de todos los dispositivos de formación de un analista en lo público, voy a referirme a eso específico que llamamos “escribir”. Un caso clínico, un recorte de preguntas, una interrogación a un texto, etc.

¿Qué es lo que lleva a un analista a escribir acerca de un análisis, un texto? Aunque no lo sabemos, sí se puede distinguir que no escribe de cualquier cosa, ni de cualquier caso. Esa escritura no es al azar, aunque inicialmente resulte desconocida su causa. Lo que sí podemos afirmar es que se está comprometido en y con lo que se escribe. Muchos autores han descripto acerca del agujero que implica la escritura. Agujero ubicado en diferentes formas: la soledad, la hoja en blanco, el borde de ese agujero, etc.

¿El analista escribe como intento de recorrer ese agujero, ese real, ese enigma al que su práctica lo expone día a día? ¿Un analista elige un caso acerca del cual escribir? ¿O es al revés? ¿Es el “caso” el que nos conmina a recortar sus preguntas? ¿A dirigirle determinadas preguntas a la teoría? ¿A la transferencia?

La escritura anuda, recorta un límite, propone una distancia, que propicia una lectura para que otro texto arribe, tenga lugar. Si

se trata de un material clínico, hay un primer paso: el pasaje de la oralidad a la economía de algún relato; y al encuentro con la ficcionalidad y el après coup del tiempo narrado. El tiempo de la oralidad es un real, que se pierde en la escritura, ante la ausencia concreta del paciente, y así entre el olvido y el recuerdo de algunos dichos, es la transferencia la que escribe.

La escritura es una operatoria con el tiempo y con la pérdida. Del tiempo secuencial a la narración primero, y al tiempo narrado después. Si escribir es apostar, arriesgarse a ese encuentro con la pérdida, esa experiencia de la escritura, entonces, forma parte de la formación de un analista.

Para decirlo en su forma mínima, en la escritura, el analista se despoja de lo que sabe, se abstiene del marco conceptual – lo más que pueda- como tratando de olvidar, perder para crear.

Conocemos la frase: “Que se diga queda olvidado tras lo que se dice en lo que se escucha”³¹. Podríamos jugar diciendo que “un analista escribe de lo que lee de lo que fue escuchado, olvidado, dado por perdido”. Y ahí se encuentra con otra cosa. Que lo implica, que lo involucra en tanto su formación como analista.

Así, la escritura permite al analista situar y situarse, en relación a su tiempo actual y, a los tiempos de su propio recorrido. Ubicar sus propias preguntas, a lo largo de su formación. Ahí podrá rastrear sus trabas, sus obstáculos, sus articulaciones novedosas, los tiempos y las preguntas de su propio análisis.

La escritura, para la formación de un analista, entonces, resulta un lugar esencial para el encuentro con una de las maneras de nombrar “la falta”, “lo perdido”.

Tomar la palabra para escribir acerca de un hecho clínico – ya

³¹ Lacan, J. “L’etourdit” *“Otros Escritos, Ed Paidos Buenos Aires, 2013.*

perdido – conecta en la formación, con la estructura ficcional de la verdad.

Uno podría releer sus escritos a lo largo de su formación y seguramente sorprenderse, averiguar dónde estaba en ese tiempo, con qué preguntas clínicas, que conceptos la acompañaban, qué síntomas lo/a atravesaban, cómo iba pensando los distintos conceptos del psicoanálisis. Casi como una serie de radiografías...

Encontrarse también con sus modalidades de escritura, ya que cada una de ellas, son formas distintas de poner a trabajar los conceptos. Y todo esto es propicio que ocurra desde el inicio de la formación. En esas escrituras, se va dibujando a sí mismo en su recorrido formativo.

A veces nos topamos con preguntas propias o que nos dirigen los concurrentes/ residentes: ¿Qué escribo del caso? ¿Lo que se? ¿Lo que no se? ¿Quién lo va a escuchar? ¿Quién es el lector de lo que escribo? ¿Describo? ¿Teorizo acerca de? ¿Se pone en juego mi imagen de analista? ¿Escribo para mi sola/o?

Para escribir acerca de un paciente en análisis ¿Es necesario que haya finalizado ese análisis?

Sabemos que Freud recomendaba esa práctica y en ese tiempo. Y abonamos en argumentaciones para estar de acuerdo. Pero eran otros siglos, otros tiempos subjetivos, otros dispositivos. Sostener esa sugerencia freudiana a rajatabla, sería como sostener hoy que nadie podría comenzar su práctica y su formación como analista – en tanto van de la mano – sin haber antes finalizado su propio análisis. Y sabemos que eso es casi de lo imposible e incluso fuera de la posibilidad de la época. Y en lo personal, me animo a plantear mis reparos conceptuales en las coordenadas de este tiempo y lugar.

Ya que sino habilitamos que un analista en formación escriba acerca de lo que va transitando en la clínica, no podríamos llevar adelante la tarea de formación de analistas que hacemos, por ejem-

plo, en los hospitales públicos. Y aunque la afirmación (“se deviene analista al final del propio análisis”) resulte verdadera, no nos impide en estas coordenadas, propiciar la travesía de la formación de un analista, en el alojamiento de lo público, recorriendo los obstáculos, su lectura y escritura.

Si la transferencia es motor y obstáculo, ambas, el hospital público nos da la ocasión, para quien quiera tomarla de transitar la formación de un analista.

Porque para decirlo de otra manera, estudiar sin poner a funcionar la práctica, puede resultar aburridísimo. Y practicar sin estudiar, puede llevar a lo peor.

Si el analista se autoriza de sí mismo y de sus pares, esto quiere decir que no es sin el lazo con los otros, con los colegas, con las preguntas, los testimonios, las discusiones clínicas, los tropiezos, los fracasos, las angustias, etc. Y para ello, sin duda que el hospital público resulta un anfitrión privilegiado en tanto y en cuanto, tengamos presente, nos habite una condición particularmente rica. El agradecimiento.

Ese agradecimiento, que se parece tanto al amor, y que permite localizar cada giro del discurso: Desde el Discurso Amo, hasta el Discurso del Analista. Ese que hace marca, que hace que algo sea “antes y después de” que esa experiencia entró a la vida de uno. Puede ser por caso, el hospital y los colegas que transitamos juntos esa “trinchera” semanalmente.

No azarosamente, el agradecimiento al recorrido con otros pares, encuentra su escritura, al finalizar año a año, en cada “camada”. Allí, al finalizar ese tiempo en lo público, para cada quien, se lee la escritura del agradecimiento. A la diferencia, a aquellos que nos “bancan” el fantasma cotidianamente mientras nos formamos.

Esa escritura, la observo, la leo, la comparto, en la continuidad de los lazos que se producen, a lo largo de mis más de 20 años en

esta tarea que realizo en el hospital. Se lee en los distintos dispositivos de escritura que las coordenadas de época nos proponen: Facebook, y las distintas redes sociales. En este año, en donde los encuentros virtuales fueron la posibilidad de hacer algo con lo real de la pandemia, fue más evidente. Pero antes de eso, también. El lazo social que sostienen las diferentes “camadas” de residentes y concurrentes al menos en los últimos 20 años, puede leerse como efecto de varias cosas. El efecto de la escritura que allí se produjo, es una de ellas.

De modo que, la escritura, necesita, para su función, de ese agradecimiento que permite tomar a cargo nuestras deudas, ponerlas en nuestra cuenta y sentir la alegría de renovarlas una y otra vez.

Soy mientras escribo

Mariana Perel

Siempre escribí. Cartas. Un diario íntimo, adolescente. El último adiós a mi abuelo. Durante los momentos más tristes; enamorada. Hubo un tiempo en que sólo escribía en papeles sueltos. Cada tanto vuelvo a la letra desordenada, casi inteligible; letra que no me deja mentir ni olvidar.

Elegí ser periodista a los 19 años durante un reportaje a Carlos Páez Vilaró: hacer del encuentro con otro palabras recortadas en un cuerpo de papel, me enamoró perdidamente. Soy periodista hasta la médula.

Fui productora periodística de radio y televisión durante más de veinte años; investigué, hice micrófono; aunque me urgía volver. Daba vueltas. Por algún motivo, le temía a la palabra escrita –profesional– hasta que quise saber, y sólo fui capaz de encontrar respuestas por escrito.

Siempre es igual: la espalda erguida, las manos sobre el teclado; yo entera en mi espacio íntimo. Silencio, o música instrumental. El plan de escritura aparece después de un primer impulso: mis manos traducen lo que no sabía que pensaba, imaginaba o creía. Es mi manera. La conozco. Por donde fluyo.

El primer texto periodístico tomó forma de investigación. Divorciada a los treinta años, me sorprendió el universo de mujeres solas viviendo en la ciudad de Buenos Aires. Entonces, entrevisté mujeres en situaciones similares. Pregunté. Edité. Corregí. Tres años después publiqué mi primer libro. Luego quise entender a los hombres, ¿cómo nos ven? ¿qué saben de nosotras? Escuché la opinión de un cura, de un swinger, de un hombre de familia; singu-

laridades todas; entrevisté en profundidad para luego escribir un segundo libro. Y después de parir dos hijos necesité indagar sobre experiencias que hacen de la maternidad una aventura extrema y, también, escribí.

Desde entonces, la escritura se volvió el tránsito, la mejor manera de pasar el tiempo; y comprender. Encontré un espacio en los medios de comunicación donde entrevistar mujeres que contaban, en primera persona, historias valiosas. Aprendí con Fátima Cabrera, alfabetizadora, que las mujeres aprenden a escribir los nombres de sus hijos antes que cualquier otra cosa; supe a través de la viróloga argentina Andrea Gamarnik sobre la manera apasionada y rigurosa de investigar que supone la actividad científica; Sandra Marino confesó en un bar de la Facultad de Ciencias Sociales que no siempre se vuelve a la cárcel. Ella se recibió de socióloga durante los años de confinamiento; ya fuera, se ocupa de ofrecer una mejor vida a las presas.

Un privilegio darles voz a mujeres silenciosas. Silenciadas. Así fue que entrevistar mujeres se volvió una especialidad; pero no la única. El arte me emociona particularmente. Tanto, que durante años me embarqué en una misión casi imposible: revelar el proceso creativo –único– de los artistas. Entrevisté a Guillermo Roux, Renata Schussheim, Mauricio Kartún, Litto Nebbia, tantos otros. Imposible develar el misterio de la creación, pero rondar a los Maestros fue lo más cercano a estar mientras sucede la magia. Misterioso. Inspirador. Inenarrable.

Finalmente, la pandemia me encuentra dando a conocer técnicas de escritura a aquellos que se lanzan a las palabras sin más red que una hoja de papel, o la pantalla; a puro deseo. Narran un ensayo o recuerdos de familias inmigrantes. Los observo, atenta. El ejercicio de escritura es lo más parecido a tirar de una soga infinita; ser testigo de un otro desplegando su creatividad es un regalo de los años de experiencia y, también, del querer saber.

Siempre es igual: me desvelan las preguntas. Escribir es lo único

que me provoca hasta el final. Mis hijos preguntan hasta cuándo, como queriendo que descanse. Imposible, respondo: soy mientras escribo.

Narrar (sobre) el origen

Mariana Garfinkel

*“Y también la promesa
de que echado a rodar, caído al mar,
el guijarro pulirá de cualquier modo,
mojado en el vacío”
Mirta Rosenberg. Oráculo.*

Los movimientos: Leer y escribir

En el presente escrito abordaré los movimientos leer-escribir, como los denomina Pascal Quignard (2014), a partir de un recorrido profesional, singular, en organismos de Protección de los Derechos de Infancias y Adolescencias; particularmente en dispositivos convivenciales y en el acompañamiento profesional realizado en procesos de ahijar a partir de la adopción.

Antes que nada, una aclaración: en muchas ocasiones se escucha un dicho: “no soy psicoanalista acá”. Ese acá, pasible de ser ubicado en la función pública. ¿Es posible ser o no ser, o alguien puede salvar de forma premeditada el ser-ahí? ¿O acaso se es psicoanalista? Si no se es y el psicoanálisis es una práctica, no existe una decisión, sino una posición. Esta posición, en el lenguaje y a partir de los movimientos leer-escribir/escuchar-decir, ofrece una perspectiva desde la que es deseable que el cuerpo del texto no sea letra muerta, ni interrogante a descifrarse. Es ahí, y en ningún otro lugar, topología sinuosa, a distancia de cualquier ontología psi, donde me gustaría situarme para escribir este texto.

Además, esbozaré brevemente una posibilidad de darle tratamiento al enlace entre literatura y psicoanálisis como una de las

versiones de la poiesis en su lectura causada.

Se irá trazando así un recorrido atravesado por las marcas en lo oral, de la lectura y la escritura, con preguntas acerca de las posiciones posibles en relación a esas marcas en los discursos. Es sobre la perseverancia o las intenciones de las instituciones estatales, en sus distintos modos de enseñar a leer-escribir, y la instancia de hacer o no hacer entrar a una escucha cuando entonces me pregunto ¿cómo se leería ahí si acaso no entrara la voz del texto, en disposición a ser escuchada?

Circularán diversas preguntas en torno a un hacer: ¿Es todo legible? ¿Cómo leer los restos? ¿Y los agujeros? ¿Cómo se arriba al texto que aloje a una palabra de lo propio cada vez y no participe del régimen alienatorio discursivo institucional? ¿Cómo llegarán las palabras que no han sido dichas todavía?

¿Qué tratamiento puede darse a un relato? ¿Cuál es la ética posible para la construcción de un relato de origen de infancias y adolescencias que transitan procesos de adopción? ¿Cuáles son sus problemas de reescritura cuando advienen orales los relatos? ¿Desde dónde puede leerse y decirse para escribir una historia? ¿Existe una ética de su transmisión? ¿Cómo ofrecer esas primeras marcas -escritas en formatos atravesados por el discurso jurídico- a la lengua? ¿Y con qué lengua podrá tratarse a esas historias?

En la mayoría de las ocasiones, solo preguntas parecen bordar los textos.

Entre estas preguntas se encuentra lo escrito en juego y cuál es la figura lectora que se postula y luego, cómo se relanza esa lectura en un vínculo, teniendo en cuenta el antagonismo entre el lenguaje y lo singular.

En juzgados y defensorías existe una escritura que sitúa un relato posible de aquello que aconteció antes, durante y luego del arribo de niñas, niños o adolescentes al sistema de Protección de

Derechos a partir de que ha sido tomada una medida denominada de Protección Excepcional.³² Esa escritura, en informes y medidas, está determinada por el universo de significantes y representaciones del agente que produce esa escritura que no cuenta anticipadamente con su figura lectora. Inicialmente el circuito de lectura-escritura se encuentra situado en los organismos efectores intervinientes. Se lee y escribe con el fin de informar, describir, plantear estrategias situadas en el marco de los Derechos Humanos, con el objetivo de tomar decisiones, intervenir, concluir. El primer problema que es posible situar en este punto es que dentro de ese lenguaje no es posible situar una lengua “bífida”, como metáfora de su nivel de expresión, es decir: que pueda ser leída por dos figuras lectoras al mismo tiempo. Niñas, niños y adolescentes poseen acceso a su expediente, al mismo tiempo que es en su nombre desde donde se actúa, en nombre de su interés superior, también son quienes participan en un proceso de vinculación, que podrá derivar en una guarda preadoptiva si las condiciones estuvieran dadas.

El segundo problema radica en que quizás sea factible pensar que si desde el psicoanálisis se postula a infancias que preguntan y nunca se convoca a un hablante, el hablante no arriba. Es necesario un soporte para ese hablante, que el estado llama familia. No puede el estado llamarles hablantes, porque busca familias por su modo de organización social. Pero a quien se participa desde el psicoanálisis o como modo de existencia no puede ignorar; es a hablantes involucrados en procesos de construcción familiar.

Se sitúan preguntas o coordenadas que intentan recortar un campo de lectura y escritura a partir de una experiencia.

³² En Ley 26.061 de Protección integral de los Derechos de Niñas, Niños y Adolescentes. Las medidas de Protección Excepcional son aquellas que se adoptan cuando las niñas, niños y adolescentes estuvieran temporal o permanentemente privados de su medio familiar o cuyo superior interés exija que no permanezcan en ese medio.

Contar una historia

Una historia podría comenzar con la frase: No sé cómo llegué ¿quiénes están en la foto? ¿Dónde estaba yo cuando se tomó?

Asistir a la construcción de historias para que puedan narrarse, a su prevalencia y reconstrucción a través del tiempo puede ser una función. Asegurar que esos interrogantes sucedan y tengan lugar en esas vidas, en los recorridos que traza la concreción de un proyecto de ahijar a partir de la adopción, puede ser un destino.

Esta tarea, como practicante del psicoanálisis y profesional en la función pública, encendió la posibilidad de leer aquello que se escribe en diversos discursos: el judicial, el circuito de las instituciones que trabajan para garantizar la protección de los derechos de niñas, niños y adolescentes.

Arribé a una conclusión rápida y a diversas, quizás demasiadas, preguntas: se leen fragmentos, restos. Se arma una historia, un relato posible al que accederán preguntas, a partir de las cuales un hablante pueda armar su “question”. Lo vivo en la memoria, que irrumpe, construye también su relato y su cronología. ¿Quién lee y cómo lee?

Las personas adoptantes accederán en su tiempo a la lectura de un expediente en donde se escribió sobre un recorrido. Ese insumo de lectura, formulado en los términos de las leyes provenientes del discurso jurídico, en parte será el material para construir la historia que pueda configurar un relato sobre las trayectorias vitales de niñas, niños y adolescentes.

Nadie puede leer por otro, salvo que se entregue esa potestad, es decir que cada vez, cada lectura ofrece su universo de significantes. ¿O acaso un cuento, o historia, no ofrece su relato cada vez? Jaques Lacan, en la clase sobre el neologismo que crea: “Lituraterre”; compara el semblante a una nube que, cuando se rompe, hace caer a esos significantes, quizás como una lluvia:

“cae lo que estaba en suspensión”. “Desde lo escrito -afirma- pueden transformarse nuestras palabras”. No hay fijeza para quien lee y habla, por más que esté escrito, es donde puede haber hallazgo cada vez, esa escritura es erosión también, habrá que lituraterrizar para que se produzca un efecto de escritura.

Pascal Quignard, escritor latinista, en su libro *Sordidísimos*,³³ avanza trabajando la letra, los espacios, la miniatura, los objetos. Vuelve al duelo, a los objetos del duelo hechos palabras, a las palabras muertas. Lee al objeto lacaniano como “alter minúsculo”, algo que transforma a lo ausente, difícil de hallar en el mundo del lenguaje, aunque se intente la pesquisa. Así, en expedientes, medidas, informes sobre intervenciones, hay data, que constituye información, pero también agujeros, vacíos. ¿Dónde se encuentra el objeto en esa escritura? Quien lea podrá arriesgarse a transformar esas palabras en una hilatura y en el mismo acto de nombrar, perder. Para realizar el trabajo de hilado se recomienda no utilizar las herramientas del juicio moral, ni crítico, ni de clase, de quienes adoptan, pero ¿Cómo prescindir de las categorías que participaron de su hechura subjetiva? Transformarse en hilanderas, trabajosas hilanderas que arman los hilos que compondrán el texto a transmitirse oralmente, requiere de tiempo, no es posible acceder a esa primera constitución desde la voluntad, el entendimiento o la comprensión. ¿Desde dónde puede leerse y decirse para escribir una historia?

Es el relato sobre el origen, la historia narrada -esa clase de oralidad- que comienza a decirse y a escucharse desde el encuentro, de diversos modos. Es por eso que con una colega³⁴ conversábamos acerca del sentido de conocerse y pensamos que en su lugar debería denominarse reconocerse, no por la vuelta que toma ese re (reiteración o repetición) sino del latín *res* (cosa, hecho): Rescono-

³³ Quignard, P, *Sordidísimos*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2017.

³⁴ Torrado C. con quien compartimos la escritura del ensayo “Preámbulo al cuerpo del que se trata”, en el libro *Sopa de Carpincho*, publicado por el Instituto Democracia, 2020.

cerse hechos de otros, texturas y tramas.

La función, entonces, trata al espacio y tiempo para que pueda alojar una lectura y narración consecuente.

La institución quiere (si algo quisiera ¡sí!) enseñar a leer y a escribir pero el posicionamiento ¿dónde se obtiene? Si el lugar de lectura es alienado. ¿cómo se trabaja esa alienación?

En las diversas investigaciones sobre la temática adopción el enfoque se agudiza sobre “la verdad como estructura de ficción que pueda ser semi-dicha”, en relación a la historia a ser narrada sobre el origen, pero no existen aproximaciones sobre el saber en juego. Las infancias y adolescencias construirán en torno a esa historia, a esas lecturas y transmisiones en forma de relato, su Question subjetiva; que toma referencia en la pregunta hamletica sobre el monólogo del personaje de Shakespeare: “esa es la cuestión”, que al mismo tiempo es cuestión y es pregunta.

Gran parte de los trabajos sobre la historia -nombrada- de origen en los procesos adoptivos explican que existe un dilema ético en profesionales que deban ocuparse de comunicar la información como insumo para armar un relato. ¿Por qué? Hay cierto consuelo al explicar la trama de la verdad como “una forma de la ficción”, con apoyatura en la famosa postulación de Jaques Lacan que se vuelve slogan. En este punto del dilema es posible considerar que no se distingue comunicar de transmitir. Al mismo tiempo, otra dubitación se centra en la vulnerabilidad vivida, que atraviesa a las historias ¿cómo darle tratamiento oral? Son problemas de reescritura en lo oral, de elegir las palabras, de no comandar el relato con dichos u opiniones. Al elegir las palabras se recorta un campo y entra la lengua particular de esa historia para que pueda escucharse. ¿Existe una ética de la transmisión?

Situarse en el relato no es una cuestión menor. El relato como registro narrativo no es inferior a la novela, aun así no pretende abarcar situaciones muy desarrolladas, es esa joya pequeña una

composición posible, inacabada pero con su recorrido, situada y al mismo tiempo abierta, pues se irá modificando.

Interesa la literatura en su nexa con el psicoanálisis, y más específicamente porque es convocado a una práctica: la arquitectura de cómo se construye un relato (que pudiera decir sobre el origen). La pregunta que quizás guíe a este texto frente a las dificultades planteadas en general en relación a la adopción y sus narrativas es: ¿Cómo ofrecer esas primeras marcas -que están escritas en formatos atravesados por el discurso jurídico- a la lengua? Podría responder, como Pablo Katchadjian enseña en su novela epistolar *Amado Señor*³⁵: hablando. Quizás de ese modo sea posible toparse, encontrarse con un decir. No es suficiente con que esté escrito, un relato precisa de su lectura singular para que los efectos de escuchar retomen al hablante modificando el tiempo y el espacio³⁶ de los elementos en juego.

Aun en el discurso jurídico, un resto también puede hacer su literatura, tal como lo explica Jaques Lacan en *Lituraterre*: “se trata de saber el hecho de que la literatura no es más que una disposición de restos.”³⁷

Si el psicoanálisis pone a un saber en jaque, como se afirma en el mismo texto³⁸, a pesar de la tendencia de cristalizar significantes, no se trata de construir un relato acabado, con los mismos dichos que se reiteren.

Para ilustrar este estado sólido del texto con sus significantes que precisan movimiento o conmoción, es interesante cómo se plantea en el retrato del pianista argentino Bruno Gelber que rea-

³⁵ Katchadjian, P., *Amado Señor*, Buenos Aires, Blatt & Ríos, , 2020.

³⁶ Tarela, J. *Transhablar. Decir necesario, escuchar contingente*, Buenos Aires. Letra Viva, 2019, p. 155.

³⁷ Lacan, J, *Seminario XVIII, De un discurso que no fuera del semblante*, Buenos Aires, Paidós, 2009, Pág. 106.

³⁸ *Ibídem*

liza Leila Guerriero en su libro *Opus Gelber*.³⁹ La escritora trabaja sobre la construcción del dicho, rastrilla los múltiples reportajes que se le han realizado al famoso artista y encuentra un retorno de los mismos dichos sobre sí, sobre su historia, su propia leyenda que repite y repite. La periodista, busca en ese relato algún hilo que se desvíe, que no sepa de sí, incauto. Es un trabajo meticuloso con el semblante, que resulta ser –a la presente lectura- el sustrato de esta especie de novela periodística. En la tarea de investigación con la historia y con el archivo, algo de lo sagrado está en juego, que se rompe cuando Guerriero escribe que se comunica con el pianista para confrontar o contrastar las respuestas en las múltiples entrevistas que le han realizado: “Vos me dijiste esto...Pero en esta otra entrevista dijiste aquello...”. Lo invita a hablar nuevamente a modo de probar si es que algo de ese semblante cede. Invita a que crujan las partículas del ser, lo convoca al ejercicio en esa pendiente, y creo que allí la invocación es a que se diga lo que el artista no sabe de sí, para acceder a esa *spaltung*. En esa construcción algo no se congela y continúa, un relato no es un dicho -suma de frases bien armadas y estables- un relato es un decir que se aloja en un saber agazapado a punto de dar su salto.

Un saber en jaque, aquello que propone el psicoanálisis, no es exclusivamente un saber sobre esa historia que va a narrarse, extraída de los relatos institucionales, de los escritos y sus prácticas, también se transmiten sus blancos. En ese texto advendrá un niño, niña o adolescente que escucha, que lee y gradualmente participa de ese relato. Para apostar a un decir, es necesario hablar.

Que el inconsciente, como lo describe Lacan⁴⁰, sea efecto de lenguaje resuena como que existe un hacer en juego, con sus coordenadas espacio-tiempo... ¿Con qué lengua se tratará esa historia?

³⁹ Guerriero, L. *Opus Gelber*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Anagrama, 2019.

⁴⁰ Lacan, J. *Seminario XVIII, De un discurso que no fuera del semblante*, Paidós, Buenos Aires, 2009, Pág. 109.

Los niños

La escritora Carolina Sanin titula a su libro *Los niños*⁴¹ pero escribe sobre un niño. Esta es la contradicción inicial que cada lectura deberá resolver. Es la historia sobre un encuentro (o un reconocerse). Laura, la protagonista primero deberá perder para encontrar a un niño (¿o a un hijo?) y -en una relectura que supongo de Orfeo y Eurídice- la próxima vez que regrese a buscar a Fidel (o a Elvis), el niño la ha olvidado.

Laura se enfrenta con la burocracia de las instituciones que recorre, la ficción sutil y literaria de una estafa narrativa hasta volver a encontrarse con Fidel.

De una lectura del nombre de la novela extraigo que un niño para la narradora podría tratarse de cómo imagina la protagonista a todos los niños que despiertan por la mañana. Pero también leo así porque asisto, acompaño, participo de leer-escribir, escuchar-decir. Movimientos que no van por separado. Pregunto en cada ocasión: ¿Qué permite leer? ¿Podré leer la próxima vez? Porque cada vez es posible encontrar una lectura, mientras se diga. A diferencia de una interpretación, leer es un cauce. Es decir: no interesa la interpretación, es inevitable, sino que el tema es el cauce, el lugar, el sitio.

Una lectura podría nombrarse como una “reconstrucción de los hechos”; frase muy reiterada. Sin embargo, los hechos ya no están y solo queda la reconstrucción. El re, en este caso, deberá perderse porque no se trata de lo mismo nunca, el re de las palabras reconstrucción y relato no aplica. Cada vuelta puede agregar un nuevo nudo.

En la novela no existen imaginarios que concurran a la cita previamente, porque Laura no había imaginado a ese niño antes y construye, con materiales del mundo marino, la descripción de los

⁴¹ Sanin, C., *Los niños*, Blatt & Ríos, Buenos Aires, 2018.

sentimientos que la toman, hasta poder elaborar los componentes de la voz y la mirada. Por ejemplo, describe a la ternura como una espuma: “Entonces venía una ola igual a la anterior, de la sensación contraria pero del mismo material”. Como si debiera correrse de abstracciones usuales para los sentimientos nuevos.

Sobre la llegada de Fidel se mixturán las personas narrativas: un yo y al mismo tiempo un tú, como un posible efecto:

“Se dijo que había de pasar a la segunda parte de su vida. Adonde mi vida se cumple. Un niño había venido a buscarla y ella se sentía elegida, ocupada, segura de que en adelante andaría de acto en acto”. Ese efecto no es sin el acto de poder alojar lo que ocurre en el vínculo.

Luego del primer encuentro con Fidel, y mientras esperan para su ingreso a un hogar llamado “Bienestar Familiar”, con un claro tono crítico en la elección de esa denominación porque no existe nada de familiar en la institución que aloja al niño, Laura le cuenta la historia de una ballena. ¿Cuál fue la primera historia que nos contaron? ¿Qué lecturas tuvo? ¿Qué imágenes trajo consigo?

¿Esta primera vez pierde a Fidel porque no sabe, o su deseo se escribe ahí mismo en esa pérdida, hasta que pueda leerlo y regresar a buscarlo? “Los niños” podría ser un pequeño tratado sobre literatura. De modo performativo la escritura avanza en los días con ese niño. Esta clase de escritura desliza una crítica a las instituciones, sus normas, lenguajes y condiciones, sus dificultades para hacer espacio a lo singular. En la trama existe una lectura de Moby Dick, adaptada a un relato posible, menos ensimismado.

Carolina Sanin construye una novela sobre el no saber deseante y las incertidumbres que éste plantea, antes que una madre y un hijo posibles, no de una manera ideal, se encuentra presente el reverso de la tela, las costuras, rupturas y continuidades.

En una entrevista⁴² Sanin afirma que los niños, en la novela, es la incógnita, ya que su experiencia no es comunicable en la lengua adulta, y su intención es no despejar rápidamente esa pregunta. Para esta escritora los niños en el universo adulto se encuentran dichos “en traducción” y son “en una buena medida intraducibles”, “parecida a la experiencia del sueño, el sueño no se puede decir”. Aunque pretende establecer una distancia con un vínculo filiatorio, persevera en esa relación como de “compañía desnuda”, ni amistad ni filiación, no se deja colonizar esa interlocución por los roles familiares.

La autora expresa que “la historia de uno se ubica en la historia de otro”. Esta frase dispone que debe existir un Otro para narrar, y esta acción se encuentra de modo inevitable con el antagonismo entre lo singular y el lenguaje.

La historia de origen está fundada porque no hay origen entonces se arma un origen.

El origen del sujeto ubicado en la historia que llevó a una situación de adoptabilidad, sitúa un problema simbólico: ¿Dónde se pondrá el origen? Existe una anterioridad que busca apoyatura en el lenguaje desde lo biológico, el deseo, el tiempo, la hora, el día. Son planos simbólicos que podrían reproducirse como infinitos. Y por otro lado, desde el psicoanálisis, se plantea el campo subjetivo en los términos de una represión primaria de la cual el sujeto no puede decir nada, el yo no puede decir nada, representado como agujero en lo simbólico: no hay yo sin tú. Al existir la figura de un otro necesario para narrar la historia, ese otro es quien cuenta y también porta su agujero. Esta encarnadura historiadora, narrativa, que forma parte de la sustancia del relato, no es escindible, no hay metahistoria (quien narra testimonia; desde algún lugar debe ubicarse para hablar) y eso es la ficción, de la cual existen versiones.

⁴² https://www.youtube.com/watch?v=sT_LipCil-U

Por lo tanto, la historia de origen no es sino una historia sobre el origen, que no puede prescindir del fragmento, del resto, del espacio, del recorte, de la respiración que relanza una lectura. Una construcción va al lugar de lo que no se puede decir, pero aún se intenta.

El vínculo actual del psicoanálisis con los estudios decoloniales podría hallarse en el corazón de la palabra historia. Hay relatos y se trata de que en esos relatos no se aloje completamente el adulto-morfismo, el discurso jurídico (que atraviesa a las historias vitales pero no las coloniza), o la pulsión educativa-formadora en el sentido más moral del término como una imposición de un universo determinado. Entonces ¿qué queda?, la palabra de las infancias y adolescencias para que puedan tramar, ensayar, operar con su relato, con el armado de su question propia usando como materia los hilos -solo hilos- ofrecidos. Que no sea una escritura colonizada sino abierta a una lengua nativa de su historia que se encuentra receptiva, transformista, en construcción, en obra. Es por eso que se pueden leer las múltiples intervenciones de las instituciones y traducirlas al lenguaje corriente, como un río, pero esa lengua se tratará como propia y deberá encontrar su cauce, es decir ser apropiable, y constituirse singular. No existen esquemas previos de transmisión, existe una ética de transmisión en la cual se encuentran los datos y las piezas; pero los elementos contendrán la sensibilidad de la palabra que se renueva y se relanza en poder su poder reanudarse (o su poder participio de ser reanudada).

Existe un punto ciego en el lenguaje hasta aquí, que retomarán otras personas hablantes para narrar sobre esta historia. El simbólico jurídico-institucional no alcanza para construir, un decir. Así como tampoco los libros, muy literales, dedicados a la lectura de niños y niñas, que intentan decir sobre la adopción y en ese caso la imaginación parece no producir vuelo donde quizás debiera usar sus armas nobles. Entonces existen cuentos que narran historias de familias de animales que adoptan a otro animal de otra especie, o niños representados en las formas gráficas con agujeros o vacíos. Nada sobre narrar, sobre el cauce, sobre la transformación o sobre

el relato que podría encontrar un lugar privilegiado, justamente, en la literatura.

Decir, escribir, nombrar

Poder leer el lazo, restar los abordajes interpretativos, asociativos, coagulantes. Leer es dispersar papeles, enredarse en las letras, desplazar sentidos, creer y al mismo tiempo sospechar. ¿Qué hace la poiesis del psicoanálisis con la lectura y la escritura como funciones activas en los organismos del estado? Se brinda la impertinencia de la escucha, no sin los obstáculos que gobiernan en cada discurso.

El psicoanálisis propone leer y escribir no sin escuchar y decir, tramados en una topología que no se encuentra de antemano, es necesario considerar esta complejidad cuando se toma la palabra en ámbitos de discursos establecidos, aferrados a sus saberes.

Siempre resultó llamativo el llamado de la justicia a oír a niñas, niños y adolescentes y que la palabra elegida para escribir la ley no fuera escuchar. La acción de oír se refiere al aparato auditivo, al oído. De ahí a que pueda escucharse es otro camino que no transita las vías orgánicas, ya que la escucha es singular, de cada quien, no ocurre en todo momento. No se encuentra servida la mesa para la escucha, no es automática ni biológica, y en la mayoría de las ocasiones es retroactiva, retiene su tiempo -actual, su actualidad- y a su vez puede parir un tiempo. Entonces pensé que estaba bien oír -dicha así por el idioma judicial- para quizás poder ceñirse a la diferencia de una escucha posible que no es sin leer y escribir, pero tampoco es sin las funciones de lectura y de escritura. Para quien habla, sin embargo, es necesario que pueda hacer oír lo que no deja de oír, es necesario, pero la escucha es contingente.

Sergio Chejfec en su libro *Últimas noticias de la escritura*⁴³ pro-

⁴³ Chejfec, S. *Últimas noticias de la escritura*, Entropía, Buenos Aires, 2015.

fundiza en la escritura manual, el trazo, las notas, la corrección, el subrayado como estatuto físico de la escritura, como de algún modo un real de ella. Escribir es para él, a partir de esa experiencia de crafteo manual, un movimiento embrionario, una relación ambigua. Así crea un ensayo muy bello sobre la escritura, sobre sus huellas y modos, que provoca pensar qué clase de artefactos pueden producir escritura y pueden producirse a través de ella.

Existe una inscripción inicial de un nombre en una partida de nacimiento ¿qué provoca esa escritura en las personas que deciden adoptar? Desde que ese nombre produzca sus resonancias, hasta que despliegue sentidos, o provoque el invento del sobrenombre; porque un nombre también es una forma de llamar y acudir al llamado. Muchos adoptantes desean cambiar ese nombre, o ubicarlo antes o después de uno nuevo que hayan elegido. La acción de cambiar un nombre en muchas circunstancias se enuncia desde una “elección” de las personas adultas, sin embargo resulta una actitud basada en la renegación de la memoria y de la historia, y además, una propuesta colonizante que se distancia de la intención de ahijar y de lo que esa intención hecha acto conlleva.

En un nombre puede existir la operación de transliteración, por ejemplo, que se escriba como suena. Esa identidad busca sonar en el nombre y quizás se trate de las resonancias y escucha que pueda producir un nombre sin colonizarlo con saberes previos. Escuchar y decir un nombre es convocar a lo que trae consigo, sus huellas susurrantes a las que será necesario hacerles lugar.

Marguerite Duras escribe que con frecuencia hay relatos pero en muy poca frecuencia hay escritura⁴⁴ ¿qué quiere decir? Lo que pasa por el cuerpo –afirma– es escritura y la escritura es lo desconocido, lo que no se sabe. No tiene que ver con el saber, con el cálculo, con la elección.

⁴⁴ Duras, M. *Escribir*, Tusquets, 2006.

Y leer es escribir, dice Duras. En esos enlaces, se desprenden producciones de sentidos que se renuevan, que no se estancan. Entre leer y escribir un nombre, está poder decirlo y también poder acudir al llamado. Y a su vez, cuando se habla, puede ocurrir que se diga y asistir a ese acontecimiento. Entre leer un expediente y armar un relato oral se desprende -corre, se modifica-, se encuentra una lengua, un decir.

La lectora

En un dispositivo convivencial donde comparten sus vidas niñas, niños y adolescentes una niña me dice que quiere aprender a escribir. Concorre a ese pedido con su manual de Ciencias Naturales debajo del brazo. Me pregunto por qué no dejo de narrar esta experiencia, y cuando lo descubro le agradezco a la lectora por enseñarme la diferencia entre la técnica y la experiencia.

En su momento, cuando nos encontraron sentadas, con un cuaderno, practicando enlaces entre las letras, riéndonos, alguien manifestó “no es tu función, no sos su maestra”. La niña respondió que ella quería que sí fuera su maestra. ¿Cómo negarme a ese pedido contingente? Las instituciones necesitan rápidamente capturar ese deseo esbozado y transformarlo en una necesidad para “derivarlo” por fuera de su carril, de la vía subversiva que encontró lo subjetivo para pedir algo y articular su demanda. Quizás convirtiera en hereje institucional a quien intentara enseñar pero ¿por qué no? El deseo resuena por fuera de cualquier orden preestablecido, ¿cómo explicarle al discurso amo que se alimenta y crece fuerte en los dispositivos hablantes? Lo institucional no entiende de deseos.

Cada vez que pienso en lo que significa deseo o desear vuelvo a escribir a partir nuevamente del pedido inolvidable de una lectora que tenía algo para enseñarme.

Cuando se lee no se sabe que se está leyendo porque leer es perderse. Se puede hablar de efectos de lectura, quizás.

Lo dice muy bien Pablo Katchadjian⁴⁵ cuando en cada relato epistolar quien narra reafirma y repite que “habla”, lo reitera a pesar de que leamos que alguien que allí escribe, habla. Porque el tiempo se encuentra en el habla, allí se está implicado. No es tratar de entender, se trata de hablar.

Escribir una historia se encuentra en la oralidad de quien la cuenta y aquí radica la diferencia entre la técnica y la experiencia. La pregunta es ¿construir una mirada desde la escritura-lectura intervenidas por la oralidad o por una *techné*? ¿Qué figura lectora postula la *techné* apartada de la experiencia?

La experiencia construye un conocimiento contrahegemónico que precisamente no enseña cómo entender. Para eso es preciso enfrentar la dureza del texto, sus aristas, sus dificultades, sus palabras extranjeras. Y que cada lectura vuelva a propiciar un relato, que no se trata de leer letra muerta. Como escribe Katchadjian: “(...) Si lo supiera, no te lo estaría contando. Pero si no lo supiera tampoco te lo estaría contando. Este tipo de cosas son las que me gusta contarte”. En este juego se pone en jaque a un saber, va a contrapelo de lo coagulado, descentra.

Discuto si leer -en el tratamiento de la historia- está intervenido por una razón instrumentada, una lectura técnica, o sí leer y escribir son campos a los que se accede de otro modo que no es sino a partir de la experiencia y el acto. Intervienen estas funciones, las de la oralidad, las de la lectura, la escritura y la escucha. Se pone en juego un cosmos habilitante de una práctica hecha de esos elementos forjados ahí.

El origen

Judith Butler, referente importante de lecturas tramadas a partir del psicoanálisis, la filosofía, el lenguaje y la ética, realiza su propia vía de búsqueda, en el libro *Dar cuenta de sí mismo*. Violencia

⁴⁵ Katchadjian, P. *Amado Señor*, Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2020.

cia ética y responsabilidad⁴⁶, donde ubica un contrapunto entre las ideas de Freud y Laplanche. Su lectura asiste para poder reflexionar acerca del origen. Ella escribe y desliza que sin Otro (así con mayúscula y sin miedo de sus múltiples vertientes interpretativas) no hay historia posible, y saca su conclusión: “(...) El enfoque psicoanalítico de la prioridad del Otro, implica una precaución ética contra entusiasmos que puedan hacernos impermeables a la precariedad de la vida.”⁴⁷ Figuras de no tener lugar “en sí mismo”, descentramiento, giros copernicanos del yo y sus figuraciones (o fulguraciones).

Las concepciones adultomorfas de lo que es la historia, tienden quizás a perder la escucha de los tiempos singulares de las infancias y adolescencias. La primacía de la infancia, volviendo (sí) a Freud, “descentra tan irremediabilmente-dice Butler- y también antirreflexivamente-como la extrañeza del inconsciente.”⁴⁸ El texto posee recorridos que a la luz de este tiempo pueden revisitarse, releerse, pero también resguarda aun en estas frases una lectura que sondea en el núcleo duro del yo. Así es como revisa la posibilidad narrativa y argumenta que esta prehistoria no puede narrarse, no puede contarse acabadamente, de modo final. Esto no significa que no pueda narrarse, como ficción o especulación filosófica, pero el segundo fundamento y el más importante es que esa prehistoria “nunca ha dejado de suceder” y no posee un sentido único cronológico, no está consumada, relegada al pasado, “no es pasible de una reconstrucción casual o narrativa del yo”. Por eso es cuestionable la palabra historia aunque, como antes expresé, los significantes juegan el juego representacional que les toca, tirantes en el campo de la palabra, aun así es posible decir que la historia no sería del origen sino sobre el origen. Entonces ¿cuál es la ética de transmisión de esa historia sobre el origen? Irrumpe en el relato, es parcial y fallida toda vez que se intente dar cuenta de sí misma, conti-

⁴⁶ Butler, J., *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Amorrortu Editores, Ciudad de Buenos Aires, 2005.

⁴⁷ Butler, J. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Amorrortu Editores, Ciudad de Buenos Aires, 2005. Pág.106.

⁴⁸ Butler, J. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Amorrortu Editores, Ciudad de Buenos Aires, 2005. Pág.107.

núa sucediendo. La figura del Otro que viene a narrar, a contar los fragmentos, a reescribir, con dudas, opacidades y angustia, con un hilo y una práctica de escucha. Antes de la interpelación por el ser (¿quién eres?) es posible encontrarse con otra primera pregunta: ¿quién habla?

Judith Butler piensa y escribe sobre la desposesión desde hace más de diez años quizás con el objeto de establecer un yo fuera de la escena. Piensa un acto fuera del nosotros también, restan pocas trincheras para que esas figuras discursivas se refugien y hablen desde allí. Butler (2017) también crea un neologismo: desposesión; una mixtura entre desposesión y disposición. “La responsabilidad ética por el otro, afirma Butler, pasa a través del compromiso crítico con las normas sociales y los recursos que nos hacen, o no nos hacen, felizmente y/o dolorosamente disponibles al otro.”⁴⁹ Sus reflexiones, siguiendo a la filósofa italiana Adriana Cavarero⁵⁰, abordan una pregunta (¿quién eres? formulada así en su escrito) que no puede responderse llenando el contenido con nuestra condición de personas, sino pensarse desde la estructura misma de esa interpelación. Frente a nosotros: alguien a quien no podemos aprehender del todo, de carácter único y no sustituible, necesidad y exposición, vulnerabilidad y singularidad.

Sin ese “tú”, la historia propia resulta imposible. Más adelante, Butler, en diálogos con Athena Athanasiou⁵¹ va a adjetivar a esa desposesión como receptiva, abierta.

Regreso así, entonces, a la pregunta: ¿Con qué lengua tratar la historia sobre el origen como un relato en los procesos adoptivos? Con una lengua que aloje a un tú, incauta, vacilante. Esta narrativa cuenta la propia historia pero también y desde allí arma a su otro,

⁴⁹ Butler, J.-Athanasiou, A. *Desposesión: lo performativo en lo político*, Eterna Cadencia, Ciudad de Buenos Aires, 2017.

⁵⁰ Butler, J. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Amorrortu Editores, Ciudad de Buenos Aires, 2005, Pág. 48.

⁵¹ Butler, J.-Athanasiou, A. *Desposesión: lo performativo en lo político*, Eterna Cadencia, Ciudad de Buenos Aires, 2017.

con una acción dirigida que no es solo transmitir información, porque el relato elabora a su otro y pierde su autoridad narrativa; se intrincan las personas hablantes, con ajenidad y extranjería que animan a una agencia deseante la cual aloja a un hablante que al decir pueda escuchar. La materia de esa lengua está configurada como pasaje, como lo escribe la filósofa Bárbara Cassin⁵²: un “contraimaginario”, citando a Achille Mbembé⁵³, que circule “sin equivalencias en un mundo capitalístico, sino una diversidad de estancias y pasajes” en el entre de las personas que hablan y traducen, y que ese entre sea “un derecho de estadía,”⁵⁴ sin detenerse en las fronteras, lengua migrante que deja huella. El relato sobre el origen no es desde el adulto hacia la niña, el niño o el adolescente que realizará una pregunta, sino que será trama en el interior, en el intervalo, en el mientras, en el durante.

⁵² Cassin, B., *Elogio de la traducción, El cuenco de plata*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2019, Pág.175.

⁵³ Mbembé, A *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverté, 2013.

⁵⁴ Cassin, B., *Elogio de la traducción, El cuenco de plata*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2019, Pág.176.

Escrituras profanas

Martín Fontenla

“Entre tantos oficios ejerzo éste que no es mío”
Juan Gelman⁵⁵

“La densa selva de las palabras envuelve espesamente lo que siento y vivo. ¿Dónde están los límites del lenguaje?”
Clarice Lispector⁵⁶

Yo creo en el poder de la palabra

“Escribí el poema a los ojos y terminé usando anteojos, escribí sobre la sangre, tuve glucosa; los pies, luxaciones constantes. Entonces tuve que terminar rápido con esa aventura porque no iban a quedar de mí más que las borras. A lo mejor esas zonas se sintieron agredida. **Yo creo en el poder de la palabra.**”

Es una de mis únicas certezas, es como un talismán. Pero parece que a veces va más allá de dónde debe, como una flecha que se hunde en la carne. Pasa el límite y se convierte en un poder concreto. A veces maligno.”⁵⁷

El psicoanálisis propone una ética de la escritura en conformidad con una experiencia. La experiencia del inconsciente y su tratamiento que consiste en una praxis. Una praxis “literaria”. Literaria, al decir de Lacan.

⁵⁵ Gelman, J. *Arte poética*.

⁵⁶ Lispector, C. *Agua Viva*. Ediciones Siruela. Año 2004.

⁵⁷ Orozco, O. *Relámpagos de lo invisible*. Antología. Fondo de cultura económica. Año 1998.

No es mi intención, abordar los aspectos semióticos de la escritura, ni otorgarle un valor desmedido a una de las dos mitades que configuran al signo lingüístico (significante-significado), ni la concordancia referente/significante.

Me propongo pensar en el valor ético que se desprende del entrecruzamiento entre un “estilo” de escritura y la lengua en la cual este se inscribe; es decir, recuperar el rasgo escritural, que nos permita pensarnos como una singularidad en medio de un determinado ámbito sociocultural compartido.

¿De qué hablamos cuando decimos Literatura?

Esta palabra proviene de: lino, litura, liturarius

El diccionario, citado por Lacan, indica las siguientes etimologías: lino: ungir, untar; a partir de lino se forma litura: untura y por extrapolación, tachadura, corrección y mancha.

“Para mí, si propongo en el psicoanálisis la letra como en suspenso, es que él ahí muestra su fracaso. Y es por eso que lo aclaro: cuando invoco así las luces, es para demostrar adónde él hace agujero.”⁵⁸

Una letra/ Litura, que hace agujero en el campo del imperio y los imperativos de la Razón Ilustrada.

“Entre centro y ausencia, entre saber y goce, hay litoral. Se impone un examen de por qué el psicoanálisis llama litoral a lo literal. [...] Si ustedes son psicoanalistas verán cuál es el forzamiento por donde un psicoanalista puede hacer sonar otra cosa que el sentido. El sentido, es lo que resuena con la ayuda del significante. Pero lo que resuena, eso no llega lejos, es más bien flojo. El sentido, eso taponar.”⁵⁹

⁵⁸ Lacan, J. *Lituraterre*. Publicado en la revista *Litterature* N. 3. Año 1971.

⁵⁹ *Ibídem*

“Es cierto que la escritura no es eso por lo cual la poesía, la resonancia del cuerpo, se expresa. Pero es sorprendente que los poetas chinos se expresen por la escritura. Es preciso que tome más en la escritura china la noción de lo que es la poesía. No que toda poesía — la nuestra especialmente — sea tal como podemos imaginarla por ahí. Pero quizá justamente sentirán allí algo que sea diferente, diferente de lo que hace que los poetas chinos no puedan hacer de otro modo que escribiendo.

Hay algo que da el sentimiento de que no están reducidos a eso, es que ellos canturrean. François Cheng enunció delante mío un contrapunto tónico, una modulación que hace que eso se canturree — pues de la tonalidad a la modulación, hay un deslizamiento.”⁶⁰

“Estar eventualmente inspirado por algo del orden de la poesía para intervenir en tanto que psicoanalista. Es precisamente eso hacia lo cual es necesario orientarlos, porque la lingüística es una ciencia muy mal orientada.

Es en tanto que una interpretación justa extingue un síntoma que la verdad se especifica por ser poética.⁶¹

No es del lado de la lógica articulada que hay que sentir el alcance de nuestro decir. Es incluso eso lo que nos sería necesario superar.

La primera cosa sería extinguir la noción de bello. Nosotros no tenemos nada bello que decir. Es de otra resonancia de la que se trata.”⁶²

Parfraseando a Michel de Certeau me arriesgo a sostener que: los escritores son fundadores de un lugar propio, herederos de los

⁶⁰ Lacan, J. *Seminario 24. Lo no sabido que sabe de la una-equivocación. (1976-1977).*

L'insu que sait de l'une-bevue s'aile à mourre. Texto traducido por la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Tr.: Sherar, S.; Rodríguez Ponte, R.

⁶¹ *Subrayado mío*

⁶² *Ibidem*

labradores de antaño, pero en el terreno del lenguaje, en la “litratierra”.

Los lectores son viajeros, circulan por tierras ajenas, nómadas dedicados a la caza furtiva en campos que no han escrito, arrebatando bienes y bellezas para gozar de ellos.

“La escritura acumula, almacena, resiste al tiempo mediante el establecimiento de un lugar y un tiempo mítico. Cada uno de los lugares donde pasa es repetición del paraíso perdido.”⁶³

La escritura poética no es componer versos armoniosos. Es acto de instaurar y acto de instauración. Es palabra que hace hablar, decían los latinos. Se trata de un discurso auroral, un discurso de nacimiento y de sorpresa.

Y por lo mismo designa un campo escritural que desajusta la concepción positivista del saber.

“El sujeto del conocimiento que comienza por ser un yo conquistado y culmina en la voluntad de poder es un sujeto masculino. El ego cogito es el ego de un varón. La eropoiética estará antropológica, metafísica y éticamente destituida por una dominación que atraviesa nuestra historia y que es vigente hoy en nuestro mundo dependiente.”⁶⁴

¿De qué se trata este campo escritural, auroral, profano y hereje, propio de una “Ciencia jovial”?

Mis referencias son autoras y autores latinoamericanos y argentinos. Creo importante no quedar sometidos a la colonización de la Razón Ilustrada parisina. Como es frecuente en el campo llamado del Psicoanálisis Lacaniano.

⁶³ De Certeau, M. *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana. Año 1999.

⁶⁴ Dussel, E. *Para una erótica latinoamericana*. Edicol. Año 2007.

Escritores en oposición y ruptura con el “Logos” o Razón Tecnocientífica que se postulan como principios dominantes en nuestro occidente cristianizado.

Es por esto, que digo **Escritura Profana**.

Escritura que, hasta hace poco, describía una ruptura con respecto al campo literario establecido. Pero hoy sufre el proceso de canonización, corriendo el riesgo de perder su dimensión “escandalosa”.

Oswaldo Lamborghini, es un autor paradigmático de este fenómeno. Mediante la exhibición impúdica de lo inferior, lo abyecto, lo excluido –del cuerpo gozoso y del cuerpo sufriente– se propone alterar al “logos” o “razón ilustrada” que convierte el “estar viviendo” en “formas de vida” normatizadas.

Así, la escritura de Lamborghini, al tematizar la violencia simbólica, la cual, a su vez, genera la violencia física y sexual; revela una respuesta de la “vida” a todo aquello que le han hecho la teoría y las ideologías.

Esta escritura es el rasgo propio de un nuevo linaje literario: Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Clarice Lispector, Idea Vilariño, como antes Arlt, Marechal, de la mano de Cortázar, Juan Filloy, Rodolfo Kusch y Macedonio Fernández. Nombres de algunas y algunos escritores representativos de esta estirpe.

Una lengua violenta y violentada, deshecha y desechada y que sufre una domesticación, para volverse legible de acuerdo a los paradigmas teóricos vigentes.

Se vuelve legible porque lo que tenía de transgresora y escandalosa –el sexo, la violencia, lo escatológico, lo escabroso, lo pornográfico – se ha convertido en parte integral de la cultura oficial. Frederic Jameson señala que el ethos de lo feo, disonante, inmoral, subversivo, desde la inclusión de materiales sexuales explícitos,

hasta la pobreza psicológica y las expresiones abiertas del desafío social y político; ya no escandalizan a nadie y no sólo son recibidos con la mayor complacencia, sino que han sido ellos también institucionalizados y forman parte de la cultura oficial de la sociedad occidental.

¿El campo cultural ha sido capaz de subsumir y, en consecuencia, volver inofensiva la transgresión escritural? ¿Realmente ha logrado detener y distraer su “intención profanatoria”? ¿Lo ha logrado en esta época del capitalismo avanzado? Este, consiste en un gigantesco dispositivo en el que los “purismos” intentan neutralizar las escrituras herejes.

Sostengo que hay un lenguaje que no se deja someter.

Lo que protege el “potencial profanatorio” de las tentaciones neutralizantes de la cultura oficial es, paradójicamente, su carácter pornográfico: seducción de la barbarie según Gombrowicz.

“A mí lo que me fascinaba del país era lo bajo, a ellos lo alto. A mí me hechizaba la oscuridad de Retiro, a ellos las luces de París.”⁶⁵

El polaco Gombrowicz, cuando se encontraba con escritores sudamericanos solía decir: declaren ustedes “su” mundo y “su” íntimo sentir; sin ninguna voluntad de emulación, sin pensar en situarse junto a Paul Valéry y Thomas Mann, y entonces se lograrán ustedes plenamente.

Pero olviden los modelos externos y, en especial, los modelos europeos.

“Que me disculpen los poetas. Yo no los ataco para molestarlos y gustoso tributaré homenaje a los altos valores personales de muchos de ellos; sin embargo, ya se ha colmado el cáliz de sus pecados.

⁶⁵ Gombrowicz, W. *Contra los poetas. Sequitur. Conferencia pronunciada en el centro cultural Fray Mocho. 1955.*

Hay que abrir las ventanas de esta hermética casa y sacar sus habitantes al aire fresco, hay que sacudir la pesada, majestuosa y rígida forma que los abrumba.

Como cualquier mortal me conmuevo cuando la Poesía aparece no como verso sino mezclada, manchada con otros elementos más prosaicos, sexuales al fin. Ataco todas esas Formas que sirven como un cómodo abrigo y se convierten en rígido y pesado caparazón.”⁶⁶

La inmadurez sería para Gombrowicz lo maleable, lo que aún no tiene forma, pero también la singularidad y la energía que puede llegar a convertirse en forma.

Cuando al final de sus días le preguntaban en qué consistía su fuerza, solía responder que para él todo en la vida era así y asá, inacabado, vago, insuficiente, y que ese era el verdadero lenguaje de la vida, y no ese otro, refinado, tan elaborado, forzado, hinchado, tan falsamente sabio y en realidad estúpido: toda esa ridiculez de la que nos vanagloriamos.

La madurez sería la forma conclusa, una forma que, sobre todo, viene del conformarse a las convenciones, a la cultura dada, a los estereotipos, a lo gregario. La madurez sería, por tanto, la máscara social de una inmadurez que renuncia a alcanzar su forma y se somete a La Forma.

Así el estilo se deshumaniza; el poeta no toma como punto de partida la sensibilidad del hombre común sino la de otros poetas, y podemos definir al poeta profesional como un ser que no se puede expresar a sí mismo porque tiene que expresar “las ideas” o “los ideales”.

Existen, entonces, entre las distintas formas de escritura, dos diametralmente opuestas: una que podríamos llamar “religiosa” que coloca al hombre de rodillas ante la obra cultural de la humanidad. Y otra, laica, profana y hereje, que trata de recuperar lo pro-

⁶⁶ *Ídem*

pio y singular frente a los imperativos de los dioses y sus musas oficiales y oficiantes.

Para concluir, entonces.

Cuando digo Escrituras profanas digo que se trata de una Literatura ethopoiética:

“Y si nosotros los novelistas no pertenecemos al bando de la “vida” - si estamos confinados a una abstracción de cierta neutralidad perpetua - entonces “el resplandor de la vida” sólo podrá aparecer en un mundo en el cual la muerte y el erotismo estén juntos.”⁶⁷

Se trata de una Escritura eropoiética que roza lo indecible y se abre a lo aún por decir:

“Lo que hacemos en nuestra vida privada es cosa nuestra / dijeron las seis enfermeras locas / del Carolina Hospital / mientras movían sus pechos / con una dulzura tan parecida a Dios / ¿y si dios fuera una mujer? Alguno dijo.”⁶⁸

⁶⁷ Mischima, Y. *Prólogo a La casa de las bellas durmientes*. Yasunari Kawabata. EMECE 2012.

⁶⁸ Gelman, J. *Interrupciones I Libros de tierra firme*. Último Reino. 1986.

El carácter de la letra

Guadalupe Álvarez

I. Prejuicios sobre la escritura

*Ojalá los escritos permanecieran,
lo cual es más bien el caso de las palabras.
J. Lacan, El seminario sobre “La carta robada”*

Es conocido el método freudiano para interpretar los sueños, esa vía regia de acceso al inconciente: un sueño se lee como un rebus, un sueño tiene la estructura de una escritura, que requiere un trabajo de lectura.⁶⁹ Pero se trata de una escritura que no es alfabética, sino que conserva todo ese juego que los hombres antiguos sabían hacer con la letra. Tanto la escritura de los egipcios llamada jeroglífica, como la escritura con glifos de los aztecas, así como la escritura china y japonesa, que utiliza caracteres, han sido a lo largo de la historia blanco fácil de una serie de desdichados prejuicios. Prejuicios alimentados por la confusión, que coquetea con la ignorancia de las pretendidas civilizaciones “alfabetizadas”, sobre una -también pretendida- evolución de la escritura hacia un estadio superior que resultaría de la utilización de un alfabeto.

A modo de ilustración, unas pocas reflexiones que podemos leer en la pluma de Rousseau - quien luego de distinguir entre lo que él

⁶⁹ No solamente encontramos esta posición freudiana en *La interpretación de los sueños* (1900), explicitada en el capítulo IV sobre *El trabajo del sueño* (Obras completas, T. IV p. 285. Ed. Amorrortu, Bs. As, 2004), tempranamente en *Estudios sobre la histeria* (1893-5), Freud refiere que ya habían comparado (junto con Breuer) la sintomatología histérica con una escritura figurada (Obras completas, T. II p.144. Ed. Amorrortu, Bs. As, 2004). Luego, en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) cuando trabaja el olvido de nombres propios, menciona que leyó el signifiante “Signorelli” como un rebus. (Obras completas, T. VI p.13 Ed. Amorrortu, Bs. As, 2004).

considera las tres maneras de escribir, a saber: “la que describe no tanto los sonidos como las ideas (pensando aquí en los jeroglíficos egipcios y los glifos aztecas); la que hace representar las palabras y las proposiciones por medio de caracteres convencionales (en este caso se trataba de la escritura china) y la que compone las palabras por medio de un alfabeto”, no duda en concluir en que “estas tres maneras de escribir responden con bastante exactitud a tres estados diferentes bajo los cuales se pueden considerar las naciones constituidas por los hombres. El dibujo de los objetos corresponde a los pueblos salvajes; los signos de las palabras y de las proposiciones a los pueblos bárbaros; y el alfabeto a los pueblos civilizados”.⁷⁰

No podemos extendernos acá sobre la complejidad de las operaciones que involucra la escritura jeroglífica,⁷¹ pero sí señalar que Freud ya nos advertía que el error que sus predecesores cometieron en el trabajo de interpretar los sueños fue tomar los rebus como una composición de imágenes gráficas, una pictografía, desconociendo su genuino valor de escritura.⁷²

Lacan se interesa por estas cuestiones, y recomienda retomar esta problemática de la escritura, a partir de un trabajo detallado y exhaustivo de Madelaine Von David. Ella recorre el debate en torno al desciframiento de los jeroglíficos, señalando que hicieron falta largos debates en los siglos XVII y XVIII para vencer la repugnancia del público y de los eruditos, y considerar como escritura verdadera el sistema jeroglífico egipcio. Esto en razón de su forma figurativa que según unos no podría indicar más que un simbolismo misterio-

⁷⁰ Rousseau, J.-J., *Essay sur l'origine des langues*, reed. de 1817, Pág. 508 (trad. al castellano: *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Ed. Akal, Madrid, 1980).

⁷¹ Recomendamos seguir las reiteradas sugerencias de Lacan acerca del libro de James G. Février, *Historie de l'écriture*. Payot, Paris, 1948. Si bien no contamos aún con su traducción completa al castellano, se encuentra disponible la traducción del apartado 3, *Les écritures hiéroglyphiques* en capítulo IV *Les grandes écritures analytiques (ou idéographiques)* en *Suplemento de las Notas, La interpretación de los sueños*. Escuela Freudiana de Buenos Aires, n°1, 1980, p. 178-194.

⁷² Freud, S. (1900) *Interpretación de los sueños*. Obras completas, T. IV. Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, Pág. 286.

so, y según otros una notación no elaborada de representaciones.⁷³

Por su parte, Lacan insiste: nos recuerda un vicio mental (la prevalencia del prejuicio de un simbolismo que se deriva de una analogía natural) de los psicoanalistas de hoy, que dedicados a la decodificación, no se resuelven a hacer junto con Freud las escalas necesarias para comprender que descifran, tal como se trata en una lengua perdida.⁷⁴

Otro prejuicio, que no por mostrarse menos brutal, se encuentra menos extendido, se sostiene en el proverbio latino *Verba volant, scripta manent* (las palabras vuelan, la escritura permanece)⁷⁵. En esta idea tan arraigada -más bien desparramada, y no precisamente por el viento- fecunda este otro prejuicio: que la escritura es una representación de la palabra hablada. Representación que aseguraría continuidad y solidez a la palabra, que se revela frágil y fugaz. No tenemos más que asomarnos, de la mano de Leenhardt, en *Do kamo*⁷⁶, donde relata su encuentro con la cultura kanaka, para darnos cuenta de lo extraviado de esta sentencia. Ellos, que no escriben su lengua, testimonian la función de la palabra hablada en el campo del lenguaje, que no es otra cosa que nuestra condición de existencia, la razón freudiana leída por Lacan.

⁷³ V. -David, M. *Le débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVIIe et XVIIIe siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*. (El debate sobre las escrituras y el jeroglífico en los siglos XVII y XVIII y la aplicación de la noción de desciframiento en las escrituras muertas). S.E.V.P.E.N., París, 1965, p.13 (la traducción es nuestra). Durante la clase del 10 de marzo de 1972 del *Semanario De un discurso que no sería (del) semblante*, Lacan menciona que, al leer este libro, se dijo que no era por nada que sus Escritos comenzaban con *El seminario de la carta robada*. Interesante cuestión para adentrarse en estas páginas.

⁷⁴ Lacan, J. (1957) *Instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*, en *Escritos 1. Siglo XXI*, Buenos Aires, 2002, Pág.491.

⁷⁵ Esta idea se encuentra ampliamente desarrollada en introducción de *La historia de la escritura*, de Luis-Jean Calvet, ed. Austral, Barcelona, 2007. Destaquemos que Lacan también lo hace notar en *Lituraterre*: “El problema de la escritura radica en creer que esta es un calco del significante”.

⁷⁶ Leenhardt, M. *Do kamo. La persona y el mito en el mundo melanesio*. Ed. Paidós, Barcelona, 1997.

II. La escritura con caracteres

*“Pero ya que hay que escribir,
que al menos no aplastemos con palabras las entrelineas”
Clarice Lispector*

Nos interesa precisar el trabajo que Lacan despliega durante su seminario sobre La identificación (1961-1962), y más tarde en De un discurso que no sería (del) semblante (1971), con la escritura china y también japonesa, para situar el valor del carácter en tanto letra. Le interesa acudir a este recurso en tanto encuentra ahí, en esa escritura, una manera de hacernos sentir el estatuto del significante como tal. No está de más recordarlo: de este estatuto depende el sujeto. Asistimos, en la lectura de estos desarrollos, al modo en que Lacan va elaborando, a mi entender, la consigna freudiana que inaugura el discurso del psicoanálisis: *wo Es war, soll Ich werden*. Se trata de reconocer la determinación que el sujeto recibe del recorrido del significante, desde el Seminario de la carta robada, pasando por la escritura del algoritmo del lenguaje: “Significante sobre significado” en La instancia de la letra en el inconciente o la razón desde Freud. Instancia que se refiere a “la misma estructura literante (dicho de otra manera, fonemática) donde se articula y se analiza el significante en el discurso”, quedando, así, definida la letra como “ese soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje”.⁷⁷ Interesa subrayar que Lacan ubica -con Jakobson- al fonema y no al signo “lingüístico”, como elemento mínimo y diferencial del lenguaje, que ejerce una doble realización de la lengua: en la lengua hablada, con el significante; en la lengua escrita, con la letra.

Retomemos, para avanzar, la insistencia con que Lacan recomienda advertir que se habla mal del ideograma: no se trata de la figuración de una imagen, en todo caso, es un figurativo borrado,

⁷⁷ Lacan, J. (1957) *Instancia de la letra ... en Escritos 1. Siglo XXI, Buenos Aires, 2002, Pág. 475.*

tachado:

*La relación de la letra con el lenguaje no es algo que se tenga que considerar en una línea evolutiva, no se trata de un origen espeso, sensible para desprender desde ahí algo abstracto. Tenemos una sucesión de alternancias donde el significante vuelve a golpetear el agua del flujo hablado, por medio de las palas de su molino, retomando cada vez su rueda algo que chorrea para volver a caer de nuevo, enriquecerse, complicarse, sin que podamos nunca, en ningún momento, captar lo que domina, del punto de partida concreto o del equívoco.*⁷⁸

Notemos que durante la primera parte del Seminario La Identificación se dedica a mostrar -con el pincel- que es en la medida en que se borra ese carácter de imagen, que se constituye como carácter de escritura, y no de representación. Entender el carácter chino como un figurativo borrado, toma toda su importancia para el desarrollo que Lacan despliega a la altura de este seminario, sobre trazo unario, señalando que lo que queda del figurativo borrado es del orden del trazo unario en tanto funciona como distintivo y desempeña el papel de marca.⁷⁹

Conviene resaltar una peculiaridad de cada carácter (o kanji en japonés): éste se escribe en un espacio vacío, delimitado específicamente, donde cobran valor de escritura tanto los trazos que hace la tinta -que deben seguir un orden-⁸⁰ como los espacios en blanco que quedan delimitados alrededor de los trazos de tintas. François

⁷⁸ Lacan, J. Seminario La identificación (1961-1962). Versión crítica. Trad. de Rodríguez Ponte, Ed. Escuela Freudiana de Buenos Aires, clase del 24 de enero de 1962, p.12.

⁷⁹ Lacan, J. Seminario La identificación. (1961-1962). Versión crítica. Trad. de Rodríguez Ponte, Ed. Escuela Freudiana de Buenos Aires, clase del 20 de diciembre de 1961, p. 20. Para ampliar sobre los procesos que dan lugar al carácter en la escritura china, derivados del uso de los hexagramas, se recomienda consultar el citado capítulo *Les grandes écritures analytiques (ou idéographiques)*, apartado 1 *L'écriture chinoise et les écritures des pays voisins*, en James G. Février, *Historie de l'écriture*. Payot, Paris, 1948, p.69 - 99.

⁸⁰ Tal como sucede con la topología donde se trata del orden, no de la medida. El orden en que se escriben los trazos con los que se compone un carácter (o kanji) es tan importante como su forma. Es más, es el orden el que compone al carácter. Si se altera el orden, ese carácter está mal escrito.

Cheng, en su libro Vacío y Plenitud⁸¹, sobre la pintura china y su técnica del trazo único nos orienta en este tema: la composición de una pintura -en matrimonio con la letra- se vale tanto del espacio creado por el trazo de tinta, como del espacio ocupado por el vacío. El trazo mismo es marca de tinta que ejerce su tachadura en el espacio vacío, “tachadura de ninguna huella [...] Litura pura, es lo literal”, en palabras de Lacan⁸². Es ahí donde él encuentra al sujeto, en lo que escribe un ruissellement, un chorreado que reúne el trazo primero con lo que borra.

Nos interesa rescatar el valor del trazo unario en tanto función que soporta la diferencia como tal. Sin esta función sólo queda el círculo que engloba, por medio de esa identificación primera al padre, recurso con el que se constituye también al enemigo.⁸³ El pasaje a la identificación que soporta el trazo unario no es otra cosa que la novedad que propone el discurso del análisis: pasar de las virtudes de la moral a la responsabilidad de una ética.

*“Bastaría quizá, sin duda,
que de la escritura sacáramos otro partido
que el de tribuna o el de tribunal,
para que allí se jueguen otras palabras
para hacernos su tributo”*

J. Lacan, Lituraterre

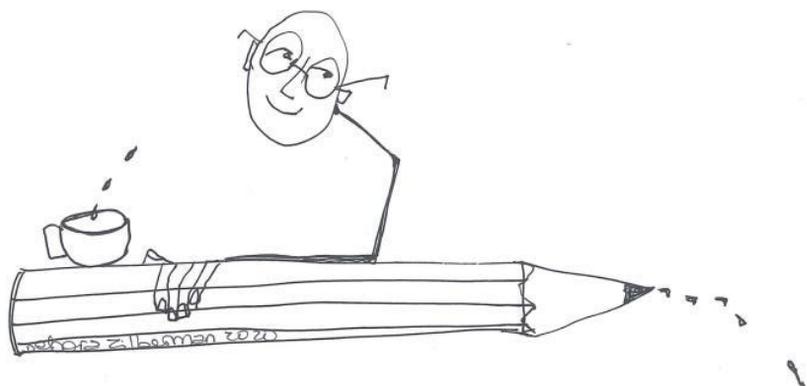


⁸¹ Cheng, F. Vacío y plenitud. *El lenguaje de la pintura china*. Ed. Siruela, Madrid, 2013.

⁸² Lacan, J. *Lituraterre* (1971). Trad. de Rodríguez Ponte, Ed. Escuela Freudiana de Buenos Aires, Pág.19

⁸³ Lacan, J. *Seminario La identificación (1961-1962). Versión crítica*. Trad. de Rodríguez Ponte, Ed. Escuela Freudiana de Buenos Aires, clase 21 de febrero de 1962, Pág. 8.

Desde el centro



Débora Zilberman

Síntoma y Real. Saber leer un síntoma

Liliana Rossi

Síntoma y Real. Saber leer un síntoma y Clínica del Síntoma como acontecimiento de cuerpo, son títulos-anzuelos que me orientan para transmitir una clínica más pragmática que toma apoyo en la última enseñanza de Lacan.

Es precisamente la práctica en territorios de la Salud pública la que nos ha enfrentado –primero-, a los llamados “nuevos síntomas”, –esos que muestran el núcleo de goce de la ostra perlífera, que las “neurosis de transferencia”, envuelven y ocultan.

Una práctica que despierta suficiente incomodidad por no ajustarse a sintagmas ideales que sintetizo en las nociones de significante de la transferencia, entrada en análisis y...Tomar el deseo a la letra.⁸⁴

Desde entonces, sabemos que el análisis no es sólo cuestión de escucha sino de lectura, pero situar la noción de letra en la obra de Lacan es también constatar las diferencias que se deducen de cada una de ellas en la orientación de nuestra práctica.

Brevemente, sitúo tres escansiones.

La carta robada,⁸⁵ *La Instancia de la letra...*⁸⁶ y *Lituraterre*.⁸⁷

En el '56 la letter-carta -separada del mensaje que porta-, pone de relieve el deslizamiento metonímico del objeto, con-

⁸⁴ Lacan, J. *La dirección de la cura y los principios de su poder* (Julio 1958), *Escritos 2. Siglo XXI*.

⁸⁵ Lacan, J. *Seminario sobre “La carta robada”*. *Escritos II. Ed. Siglo XXI.1987*

⁸⁶ Lacan, J. *La Instancia de la letra en el inconsciente o la Razón después de Freud*. *Escritos I. Ed. Siglo XXI.1987*

⁸⁷ Lacan, J. “Lituratierra” 1971, en *Otros escritos. Paidós, Buenos Aires, 2012*.

denado a permanentes sustituciones de sí mismo. Lacan interroga: “¿Qué queda del significante cuando ya no tiene significación?” La letter-objeto se reduce a un resto- desecho del recorrido simbólico.

En el '57, la diferencia entre significante y letra, es más bien terminológica, sólo indica el uso específico que tiene en la práctica analítica respecto de la lingüística, en cuya fuente abrevia. La letra “soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje” es reconducida a la articulación significante, sujeta a las leyes de un inconsciente estructurado como el lenguaje, -como reza su primer apartado-, al sentido.

La regla fundamental, según la cual puede decirse cualquier ocurrencia, se asienta en la confianza en que la letra-significante, insistirá en su repetición, volviendo, “como lo real”, al mismo lugar, recortando el objeto del deseo inconsciente.

En el '71, hay una suerte de vuelta a los orígenes, resaltando que lo que cuenta no es el mensaje. Entre uno y otro punto, el estatuto del inconsciente ha cambiado, constatando las dificultades para atrapar el goce por vía de la articulación significante y la producción de sentido. El significante es semblante de una letra que porta la materialidad del goce.

El famoso apólogo que se le ocurre volando sobre el desierto siberiano a su regreso de Japón, empalma con lo dicho en Radiofonía.⁸⁸ El significante, cual nube cargada de rayos, es aún materia en suspensión, semblante. Al desarticularse, precipita trozos que caen sobre la llanura, erosionándola, dejando huellas, alegoría del cuerpo traumatizado.

Este breve recorrido no pretende ser exhaustivo, como tampoco podría serlo aquí más que una aproximación al estatuto del goce implicado en la letra.

⁸⁸ Lacan, J. “Radiophonie” publicado en *Diario de Lacan Scilicet* 2/3, 1970.

Lalangue:

Elijo tomar la noción de goce a nivel de La Tercera. Allí Lacan parte de la ficción de un cuerpo “al natural”, al que adviene un goce en un tiempo anterior a la intervención de lalangue.

A este término se le asigna un carácter paradójico, ya que por un lado “traumatiza” y por otro “civiliza”. Del lado trauma, podemos situar a lalangue, antes de estar articulada en el lenguaje, ruidos fuera de sentido. Somos hablados. La perplejidad en las psicosis muestra el carácter de lo Simbólico cuando es pura significación en suspenso.

Lalangue, aquello que de la lengua materna resuena en un cuerpo, y a la vez que lo afecta con afectos, lo convierte en superficie de inscripción de huellas, fijación.

Respecto de aquel goce mítico, en el mismo texto Lacan asigna a lalangue una función “civilizadora”. Lo dice así: “Lalengua civiliza este goce con lo cual quiero dar a entender que lo eleva a su efecto desarrollado, aquel por el cual el cuerpo goza de objetos, siendo el primero de ellos el que escribo como a (...) y por ello constituye este objeto el núcleo elaborable del goce”. Goce fuera-de-cuerpo.

No obstante, en “Radiofonía” situaba que si bien el significante negativiza el goce de la carne, “no le sucede así a toda carne”.

La pulsión es el eco de un decir, en el cuerpo. Un decir en la lengua materna, un cuerpo anterior a la imagen especular. En acústica, el eco implica un retorno de la voz al emisor cuando choca con un cuerpo. Al respecto, es interesante el testimonio de Lacan en el seminario 11.⁸⁹ El niño emite un llamado que no tiene eco en el Otro. Y responde con un síntoma: por meses enmudece y se duerme sobre su hombro. Ahí Lacan dice que ese síntoma fue “lo único que podía volverle a dar acceso al significante viviente que yo era

⁸⁹ Lacan, J. *El Seminario. Libro XI. Paidós. 1987. Pág.71*

desde la fecha del trauma.”

El testimonio es esclarecedor respecto de la respuesta sintomática. Lo que allí sitúa como “significante vivo”, a considerar en su carácter de letra de goce, se escribe sin ningún efecto de sentido. El parlêtre habla con su cuerpo.

Es con la porción elaborable del goce, que se constituye el fantasma como defensa frente a lo enigmático del deseo/goce del Otro. Pero no todo el goce que anida en la respuesta sintomática, es reabsorbido por el fantasma.⁹⁰

Leemos como escrito lo que escuchamos; la cuestión es que nos orienta en la lectura. Toda una etapa de la doctrina se orientaba a leer los significantes articulados a los monótonos sentidos fálico-pulsionales del fantasma, hasta reducirlos a su axioma, sobre-dimensionando su mixtura con el goce del síntoma. Luego- advertidos del carácter conservador del síntoma -que ya Freud había experimentado en su práctica como RTN-, los deslindamos, pues esto siempre dejó en cuestión la parte del goce “no civilizada”, raíz del síntoma que no cesa de escribirse.

El estatuto del inconsciente freudiano hace creer en un saber que estaría “ya ahí”, a descubrir. Mediado por el amor de transferencia, lleva a hacer relación y sentido en términos de una lógica del Todo, fálica. “Saber leer es tomar distancia de la semántica y apuntar a la materialidad de la escritura, es decir, la letra en tanto que produce el acontecimiento de goce que determina la formación de los síntomas.”⁹¹

Lacan llevó lejos el esfuerzo de atrapar el goce por vía significativa. Tenía la expectativa de que el S1 producido por el discurso

⁹⁰ Indart, JC, Brodsky, G y otros. *Ciclo Noches prácticas en la Eol, Hacia lo real del síntoma. Inédito.*

⁹¹ Miller, J A. *Leer un síntoma. Posteadó por Blog de la AMP lunes, julio 18, 2011.*

analítico, pudiese ser un nuevo Uno, Uno de la mismidad absoluta.⁹²

En lo simbólico, -ya definido como *lalangue*, no hay relaciones diádicas, sino unidades mínimas, elementos. Ahí cada Uno es Uno, idéntico a sí mismo, singular e incomparable. Diferencia absoluta con otro Uno, también singular e incomparable. Así concebido el enjambre, no se ligarían a un S2 para producir saber. Pero estos elementos mínimos tienen en común la misma materialidad de significantes. El rojo es idéntico a sí mismo en su rojitud y el amarillo lo es en su amarillez, pero ambos comparten que son colores. La contradicción que se presenta, es que por este carácter bifásico del significante, es posible armar el conjunto de los significantes “de color”, a partir de lo cual entran en la lógica del Todo fálica y pasan a armar sustituciones, equivalencias, valor de cambio.

Aún así, cabe la pregunta: Hay identidad entre el S1 que produce el discurso analítico y la letra que se escribe sin ningún efecto de sentido. Estando Aún bajo el ideal de la formalización matemática para “alcanzar un real”, Lacan plantea: “La formalización no es más que la sustitución de un número cualquiera de unos por lo que se llama una letra (...) “Sea cual fuere el número de unos que pongamos bajo cada una de esas letras, estamos sometidos a cierto número de leyes, leyes de grupo, de adición, multiplicación, etcétera. Estas son las preguntas que abro con el fin de anunciarles lo que espero poder transmitirles en lo tocante a lo que se escribe (que) en suma ¿qué podrá ser? Las condiciones del goce. Y lo que se cuenta, ¿qué podrá ser? Los residuos del goce”. (Objeto a y plus de goce, tensión entre un real con ley y lo real sin ley).

Luego de tantos esfuerzos, se plantea nuevamente cómo salir de un inconsciente que sólo reproduce sentido fálico, marcando la hiancia entre saber y goce. Por esta vía, la roca parece insuperable.

⁹² Lacan J, *El seminario. Libro XIX. “...O Peor. Paidós.2012.*

No por casualidad, Lacan empieza el Seminario 21⁹³ diciendo, “Recomienzo. Recomendado puesto que había creído poder terminar. Es lo que llamo, por otra parte, ‘el pasado’” Este recomienzo, constituye un verdadero acto de dejar atrás parte de sus propias elaboraciones. Propone “...antes de fin de año llegaré a hacerles sentir un poco mejor qué es el chiste”.

El acento se va desplazando del saber que estaría inscripto, al saber que se inventa, explorando con la lógica nodal otras formas de escritura. Leer un síntoma implica, antes que nada, leer el singular anudamiento -Real, Simbólico e Imaginario- que soporta la estructura subjetiva. Cuál de los goces que delimitan esas tres consistencias (goce sentido, goce fálico, Otro goce) participa en el síntoma, entendiendo ya desde La Tercera, que en el síntoma no-todo es goce fálico.

Dejo planteado al pasar, los usos novedosos que podemos hacer de esta clínica nodal, en relación a los síntomas actuales, en los que lo insostenible viene con frecuencia por el lado de un imaginario “cartón pintado” que impide sostener la imagen corporal, o del lado de un simbólico acosador, que impide parar el pensamiento.

Pensar los des-anudamientos y re-anudamientos sintomáticos desde esta lógica, traza una vía “más económica” en la orientación al Saber-hacer, que no reniega de considerar el “beneficio secundario” del síntoma ya ubicado por Freud.

El saber gira a invención. Lacan usa estas dos expresiones vinculadas al estatuto de uso del síntoma. *Savoir faire avec* y *Savoir y faire*. Saber hacer “ahí”, lleva a pensar que los efectos traumáticos de *lalangue* no se limitan a un único acontecimiento en la infancia, sino que se presentan en lo cotidiano. Si no enloquecemos, es porque nuestra “debilidad mental” las cubre rápidamente de sentido. Pero también puede ocurrir que “ahí”, justo en el lugar y el instan-

⁹³ Lacan J, Seminario XXI. *Los no Incautos yerran o Los Nombres del Padre*. 1973-74. Sesión del 6-11-73.

te del trauma, el sujeto responde con alguna variante sintomática, tan acostumbrada y eficaz que no merezca detenerse a analizarla, formando parte de la psicopatología de la vida cotidiana. Salvo que la insuficiencia de la respuesta produzca angustia y motive la consulta.

En el seminario 24,⁹⁴ La Una- equivocación es el significante que nos interesa a nivel del inconsciente. Hace su irrupción en la trama consciente como error, lapsus, rompiendo las articulaciones gramaticales. Es en el espacio de un lapsus que podemos decir con seguridad que estamos en el inconsciente – real.⁹⁵

Retomando la cuestión del Uno, en este seminario, afirma “...L’*une-bévue* (el inconsciente) es un todo falso, su tipo, si puedo decir, es el significante. El significante-tipo es lo mismo y lo otro”. Vuelve de este modo a la contradicción producida por el carácter bifásico del significante -diferencia relativa, diferencia absoluta, lógica del Todo, lógica del No-todo.

La interpretación:

La condición exigible a la interpretación en la vía del inconsciente real, es ir contra el inconsciente “Todo falso”. Ahí es posible que el significante no mienta sobre lo real y haga cuerpósistencia, cuerpo consistente del significante en su materialidad. De este modo, la iteración de la misma Una-equivocación,-ejemplo el lapsus de género del mismo Lacan-, deviene error grosero. Uno incomparable, idéntico a sí mismo, sin Otro, tal como fuera en el instante de su emergencia. Es lo que pasa con el síntoma cuando apagamos su sed de sentido: adquiere valor de uso y recupero del

⁹⁴ Lacan, J. Seminario XXIV. *L’insu que sait de l’*une-bevue* s’aile a mourre*.1976.

⁹⁵ Lacan J. Prefacio a la edición inglesa del Seminario XI . 1976. Publicado en la página de la EOL. “Cuando el esp de un laps, o sea, dado que sólo escribo en francés [es también válido para el castellano]: el espacio de un lapsus, ya no tiene ningún alcance de sentido (o interpretación), tan sólo entonces puede uno estar seguro de que está en el inconsciente. Uno lo sabe, uno mismo.”

“sentimiento de vida”. Entiendo que este efecto se produce cuando el síntoma logra anudar, más allá de lo simbólico, real e imaginario, articulando otro goce, en cuerpo.

Lacan dejó algunas pistas para explorar modos de interpretación que hagan resonar efectos de vacío de sentido. Destaco tres: la interpretación jaculación, la poética china y el chiste inocente. Repasar esas pistas excedería las letras de este escrito.

El instante, la cucaracha y la pantera

Interrogando la escritura de Clarice Lispector

Mónica Bazzalo

*No puedo dejar de pensar en una crítica que no buscara juzgar,
sino hacer existir una obra, un libro, una frase, una idea.
Una crítica así encendería fuegos, contemplaría crecer la hierba,
escucharía el viento y tomaría la espuma al vuelo para esparcirla.
Multiplicaría no los juicios, sino los signos de existencia...
Michel Foucault. "El filósofo enmascarado"*

*Todos los narradores viven en la misma patria:
la espesa selva virgen de lo real.
Juan José Saer. "El concepto de ficción"*

Cuando me invitaron a participar en este número de Narraciones, planteando como uno de sus vectores el de la relación del escritor y el texto, pensé en lo que, para quienes en nuestra práctica sostenemos el interés en la dimensión de la palabra y de la textualidad, interroga la escritura que acontece en el medio literario.

Y pensé en lo que, si quieren, podríamos llamar narraciones de Clarice Lispector.

Considero que la escritura de Clarice entrelaza la invocación de la alteridad radical y el labrado de una materialidad discursiva que sostiene la apertura a lo más extraño y familiar a la vez que hace vibrar esa misma extrañeza, ya otra.

Comparto entonces esta lectura con ustedes.

La obra y sus narradorxs

Para abordar la cuestión planteada, tomaré fragmentos de tres

novelas de Clarice: La pasión según G.H., Agua viva y La hora de la estrella.

En La pasión según G.H. la narración es la de G.H.: Una mujer de clase media que testimonia su encuentro con una cucaracha, a la que aplasta y devora, en el cuarto de la empleada doméstica. Es una trama mínima que despliega un viaje inmóvil hacia la pulsación de la vida.

En la escritura se entretajan el acontecimiento de la emergencia de la pura vida, la suspensión en el carácter arrebatador del instante en que todo ocurre sin que casi nada pase y las modulaciones de las palabras en que se talla el hecho al mismo tiempo que se pierde.

Y de repente gemí con fuerza, esta vez escuché mi gemido. Como pus subía a mi piel mi más verdadera consistencia...Se abría en mí, con una lentitud de puertas de piedra, se abría en mí la larga vida del silencio, la misma que estaba en el sol quieto, la misma que estaba en la cucaracha inmovilizada. (Lispector,2010, p.67)

Es posible relevar al mismo tiempo que la irrupción de la pura vida en el encuentro con la cucaracha, una escritura que es atravesada por dicho encuentro, una escritura que modula la estofa que trata a la vez que parece ser modulada por ella. En este punto, interesa la apreciación del término “modulación”, tal como lo define Gilles Deleuze, como un “moldear de manera incesante”, en un modo variable, temporal y continuo. Estas modulaciones realizan una composición: Composición del cuerpo, de la vida y de la escritura.

“Será preciso valor para hacer lo que voy a hacer: decir. Y arriesgarme a la enorme sorpresa que sentiré con la pobreza de la cosa dicha.

Pero si forzase la palabra, la mudez me absorberá para siempre en las olas. La palabra y la forma serán la tabla donde boyaré sobre oleadas de mudez” (Lispector,2010, p.28).

“Cómo podré decir sino tímidamente así: la vida me es”

(Lispector,2010, p.189).

Se releva una epifanía de lo abyecto que cuestiona al sujeto al mismo tiempo que a la tradición y a cualquier clasificación; una epifanía que cuestiona la forma misma, al cuestionar la belleza y la verdad:

“Escribí “oleadas de mudez”, que antes no diría porque siempre respeté la belleza y su moderación intrínseca” (Lispector,2010, p.28).

“Ah, pero llegar a la mudez, qué gran esfuerzo de la voz. Mi voz es el modo en que voy a buscar la realidad” (Lispector,2010, p.185).

“¿Ser sincera? Relativamente lo soy. No miento para construir verdades. Pero usé demasiado las verdades como pretexto. ¿La verdad como pretexto para mentir?” (Lispector,2010, p.36).

En la obra de Clarice la epifanía es revelación de la materia más abyecta. La materia viva. Gonzalo Aguilar (2010) dice que “El empuje oscuro de la materia ya no tiene una finalidad preconcebida, sino que es la apertura misma, la afección de la vida y de la escritura (la pasión) con la que se modulan y se componen nuevas potencialidades”.

Es una palabra que es llamada a silenciar los sentidos que adornan, para dejar pasar sólo el hecho vivo, y también crearlo:

“Sólo al revivirme es que voy a vivir. ¿Pero cómo revivirme? Si no tengo una palabra natural que decir. ¿Tendré que construirme la palabra como si fuese a crear lo que me pasó?” (Lispector,2010, p.29).

El desafío increíble es el de crear lo vivo que no puede contarse, que no puede nombrarse si nombrar es dar nombre a lo que existe

independientemente de nosotros. Lo vivo que se presenta inaprensible es creado por la escritura incapaz de nombrarlo.

“Voy a crear lo que me pasó. Sólo porque vivir no es narrable. Vivir no es vivible. Tendré que crear sobre la vida... Crear no es imaginación, es correr el gran riesgo de poseer la realidad.” (Lispector,2010)

El riesgo, riesgo de la vida y de la escritura; el riesgo pasa de través entre una y otra, como un ariete. Cabe decir que la palabra “risco” en portugués significa tanto “riesgo” como “trazo”. Hay un riesgo en el trazo, en el trazar mismo.

En La hora de la Estrella, dicho riesgo retorna, allí. “Sin destino y sin necesidad, la escritura de la vida de Macabea transcurre en la máxima precariedad, en el afuera más absoluto... La historia no sigue una trama prefijada, sino que puede ser desviada por los accidentes, por lo inesperado...” (Aguilar 2011).

Nuevamente, la escritura se despoja de toda retórica para encontrarse, en ese despojo, con sus personajes. “Estoy absolutamente cansado de la literatura” escribe el narrador/escritor, Rodrigo, mientras que Macabea es la mujer sin atributos. Se puede decir que la escritura es el lugar en el que el sujeto pierde sus atributos y puede metamorfosear la basura en estrella.

Este despojamiento, esta falta de adornos, es algo que también encontramos referido en Florencia Garramuño (2011), quien recoge una afirmación realizada por la misma Clarice en una entrevista, “...exactamente lo que no quiero es el adorno... Prefiero escribir con un mínimo de trucos”, para señalar que en los textos de Clarice, la ausencia de una trama narrativa y la incorporación de referencias biográficas tienden a construir una intriga que parece desnudarse de sus constricciones formales y ficcionales.

Garramuño (2010) también plantea que los textos que Clarice Lispector presentan una implosión formal que rechazan una idea

de construcción formal y perfeccionamiento técnico en busca de lo que, en Agua Viva, Clarice Lispector va a llamar “o instante-já”:

“Pero el instante ya es una luciérnaga que se enciende y se apaga... Yo, viva y centellante como los instantes, me enciendo y apago... Pero aquello que capto en mí tiene, ahora que está siendo transpuesto a la escritura, la desesperación de que las palabras ocupen más instantes que la mirada. Más que un instante quiero su fluencia” (Lispector,2010,p27).

Garramuño (2011) propone que esa fluencia de los instantes es una forma de pensar la historia inscrita en el lenguaje, no la historia pensada como sucesos sino la historia como experiencia que puede alojar la inconmensurabilidad de lo incomprensible. En este marco, en La hora de la estrella, la construcción del personaje de Macabea y su historia inscribe la preocupación social, de manera tal que se presenta interrumpida por la percepción que de esa “realidad” tiene un narrador cuya historia también forma parte de la narrativa y que la narrativa misma construye.

Interesa especialmente esta última observación, ya que encontramos en ella una lógica similar a la que señalábamos respecto a La pasión según G.H., con la salvedad de que “La hora de la estrella” presenta una especificidad relativa a la utilización de técnicas de fragmentación y de interrupción de la linealidad incorporando, de modo más evidente que en las otras obras referidas, una temática social. Digo que lo hace sólo de modo más evidente, porque de este interés en el entretejido de lo social y lo inaprensible de lo real parece haber huellas, o trazos, para volver a un término de Clarice, en otras de sus obras, como la ya mencionada Agua Viva, por ejemplo, cuando dice:

“te transmito no una historia sino sólo palabras que viven del sonido. Te digo, por ejemplo: “tronco lujurioso” Y me baño en él... Uso palabras sueltas que son en sí mismas un dardo libre: “salvajes, bárbaros, nobles decadentes y marginales” ¿Te dice algo? A mí me habla” (Lispector,2010,29)

Nos dice que sólo usa palabras que viven del sonido; nos baña la sonoridad y la coloratura de la palabra, el goce de la palabra...y con eso mismo en su última enumeración fricciona una proliferación de sentidos que aluden a lo social súbitamente. Sutiles, como la estancia del encuentro con la cucaracha en La pasión según G.H.

El trazo discordancial, que se releva o se infiere de todo lo ya expuesto, está también presente de modo explícito (“por un instante experimenté la vivificadora muerte” o “me complazco en la difícil armonía de los ásperos contrario”) y en la recurrente utilización del adversativo “pero”, que textura la escritura de Clarice.

“...pero la palabra más importante de la lengua tiene solo dos letras. es. Es. Estoy en su meollo. Todavía lo estoy. Estoy en el núcleo vivo y blando. Todavía. Centellea y es elástico. Como los andares de una pantera...” (Lispector,2010, p.41)
“Pero me voy siguiendo. Elástica. Tal es el misterio de ese bosque en el que sobrevivo...” (Lispector,2010, p.42)

Me extendí en esta última cita de Agua Viva, para volver de lleno a la cuestión de la alteridad, lo animal y esa modulación en la que lo inaprensible de lo vivo pasa de uno a otro deteniéndose un momento en el animal “que luego estoy si(gui)endo, en palabras de Derrida (2008). El animal que sigo en las huellas y que siguiendo voy siendo, cuestionando la fijeza del ser coagulado en los trazos. Seguir las huellas y lo que la huella tiene de trazo, quizás eso nos hable de un procedimiento de la poética. Y vuelve Clarice diciendo que no quiere ser autobiográfica sino bio. Que las últimas palabras sean de G.H: “un instante antes tal vez todavía hubiese podido no ver en la cara de la cucaracha su rostro...” (p.64)

La puesta en primer plano de la escritura sobre la misma escritura de un real animal / natural en fuga enseña e interroga.

Enseña respecto a una política de la escritura, la propuesta en acto de que la escritura en su invención permita que pase algo de lo que no deja de situarse como inaccesible. Enseña, y en lo que

enseña, interroga, una y otra vez: cómo escribir /pensar/alojar la alteridad.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2010). *La pasión según G.H.: el riesgo de ser humano*. En Clarice Lispector.
- *La pasión según G.H.* (pp.5-12) Cuenco de Plata.
- Aguilar, G. (2011). *La intensidad de los perros vagabundos: Introducción a La hora de la estrella.*(pp.6-8). En Clarice Lispector, *La hora de la estrella*. Corregidor
- Deleuze, Gilles (2005) Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Ed. Arena Libros
- Derrida, Jacques (2008) *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Ed. Trotta
- Garramuño, F. (2011). *Una lectura histórica de Clarice Lispector*. En Clarice Lispector, *La hora de la estrella*. (pp.60-68) Corregidor
- Garramuño, F.(2010). *El mandala de Clarice Lispector*. En Agua Viva.(Pp. 5-14) Cuenco de Plata.
- Corpus
- Lispector, Clarice (2010) *La pasión según G.H.* Cuenco de Plata.
- Lispector, Clarice (2010). *Agua viva*. Cuenco de Plata.
- Lispector, Clarice (2011) *La hora de la estrella*. Corregidor

Arte y Literatura



Débora Zilberman

Del arte, su escritura y sus escritos

Adriana Carambia

Mi formación, el trabajo clínico y la experiencia como psicoanalista, han dejado una fuerte impronta sobre mi mirada artística y social.

La construcción de mis trabajos son efecto del contacto con el sujeto y la consecuente necesidad de investigar su fragmentación, el cuerpo, la memoria y la relación con el mundo que habita.

Investigo de manera intuitiva con materiales no convencionales. Apelando a la fragilidad del material como el papel, la tela, el vidrio. Enfatico esa fragilidad primaria, humana.

Tomo el dibujo y la pintura, como punto de partida para encontrar modos de construir narrativa. Me interesan los mecanismos poéticos con que se construye la historia del mundo y la estructuración enmascarada del pasado, la narración como una textura imaginativa. Desde allí, desprendo ideas para explorar propuestas en el espacio. Construyo cuerpos, esculturas, como un anclaje estructural.

Me sirvo de distintas técnicas, esto me permite materializar pensamientos y recuerdos, como una escritura que reconstruye y materializa la memoria, el recuerdo y la palabra.

Elijo compartir con Uds. mis últimos proyectos acompañado con textos definidos como “Memoria Conceptual”. A diferencia del modo que utilizamos en la práctica clínica y nuestra transmisión del psicoanálisis, en la práctica artística se “dice” en primera persona. Podríamos pensar que en esta modalidad de decir en primera persona es exponerse en primera fila.

Dicho esto, el modo de construir, de pensar y de trabajar mi práctica artística esta atravesada por el psicoanálisis.

La producción artística ofrece un acceso directo a los procesos del pensamiento, es un instrumento, una herramienta, al igual que cualquier acto en donde se toma la palabra. Freud afirmaba que el artista siempre lo precede. Lacan refiere que no tiene porque hacer de psicólogo allí donde el artista le facilita el camino.

Sabemos que la palabra, tiene valor de significante, no de significación. Es marca como huella autónoma del significado. Entonces las metáforas de la escritura indican que las huellas resisten. Cada artista repite en su practica, repite diciendo con sus obras reiteradas veces, de allí su estilo, su impronta, su subrayado.

El texto, entendido como obra a ser leída, despliega su discurso. Cuando aparece la palabra, la palabra plena, cuando lo toca al espectador activo, requerido hoy en el arte contemporáneo, allí la obra se posiciona como causa del decir.

Me interesa esta posición obra-causa, para esto se requiere que esta sea polisémica, para que el espectador teja su sentido metafórico.

La intención del arte contemporáneo diferenciado con el arte moderno necesita de este artificio, ubica al espectador en un plano relevante ya que deberá ser él, quien quiera leerla, el quién puntúe en su cadena asociativa, que le da su significación, su sentido, allí donde la intención de la obra es hacer hablar. Ese sentido, su significación, su metáfora estará atravesado por su subjetividad.

Toda obra estará llena de referencias, será un compendio de citas a otras obras, a otros textos extraídas de su cultura, de su bagaje.

“Dibujar tiene que ver con devenir, con hacerse, precisamente porque no podemos ser: un niño, un loco, un pájaro, un animal, una montaña. Y con un poco de suerte podemos hacernos el aire que envuelve la montaña o el águila que la sobrevuela en círculos”. John Berger.



Absurda Instalación: Técnica mixta sobre papel y escultura

Medidas: 470 cm x 300 cm x 130 cm. Pandemia 2020

Comienza el delirio interpretativo cuando al hombre, inadvertido, lo sorprende un miedo repentino en la selva de los signos.

André Breton (1937 El amor loco) Fundador del surrealismo

ABSURDA INSTALACIÓN (una arqueología del pensamiento)

Se presenta como un collage, cuyo absurdo juego de imágenes fragmentadas podrían revelar, o no, algunas metáforas posibles. Absurdo en tanto ilógico u opuesto a la concordancia entre enunciado y enunciación.

Pienso el dibujo más como instrumento de pensamiento que como procedimiento para la expresión estética.

El papel es una superficie de inscripción donde dibujo gestos, ideas, pensamientos, que se convierten en escrituras.

Anotaciones que alojan paisajes, espacios imaginarios, relato, naturaleza.

Cargan con historia, con recuerdos solapados, afectivos.

En el dibujo aparecen imágenes-palabras, metonímicamente. Son como “borbotones del pensamiento”.

Requiere un tiempo de contemplación, para poder construir un sentido propio, detenerse para percibir lo que está allí, lo que no se explica, lo que no presta significado ni sentido.

El objeto que se interpone, concreto, enigmático e inesperado es un recurso para interrogar, para interrumpir la metonimia. Un sinsentido que desafía su pertinencia.

La dimensión de la obra, el objeto que obtura, la multiplicidad de imágenes que la habitan le da lugar a un espectador activo. Invita al movimiento y la búsqueda de distintos puntos de vista.

El “texto” estará rubricado por escrituras múltiples, propias, ajenas, irreconocibles, actuales, pasadas. Esas huellas resisten cualquier borradura. Se concatenan quizás a una escritura sin descifrar.



ADRIANA CARAMBIA



Pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad

El peso de Narayama

Elijo partes de una silla de madera antigua, que trae consigo las marcas del uso, las marcas del tiempo, su linaje.

Es estructura y sostén. Nos habla de la herencia, de la ausencia, de una huella física y afectiva.

Estas partes de madera son ensambladas para que un cuerpo abultado de tela, que atesora objetos elegidos, pueda ser transportado.

Carga con el investimento afectivo de los objetos. Aquello que resiste a ser perdido, abandonado.

Las correas con ganchos permitirán que sea utilizado como mochila. Necesitará de una espalda que soporte el peso de lo que será transportado, en ese viaje a un tiempo futuro.

Aloja relato, recortes, sueños. Absurdos atesoramientos de deseo.

Narayama refiere a la novela japonesa La balada de Narayama de Shichiro Fukazawa. En ella el protagonista debe emprender un viaje llevando a su madre anciana a la montaña y dejarla allí.

Esta práctica surge por una necesidad de supervivencia cumplimentando así el mandato de los dioses. Actualmente se trasladan objetos atesorados, también por supervivencia, cumplimentando otros mandatos, otros deseos, otras necesidades.

El peso de Narayama espera ser un instrumento disparador de pensamiento, un ejercicio posible de diálogo.

Objetos atesorados, elegidos a transportar, permitirán hacer

propio su hábitat, su destino posible en un futuro por-venir.

El sentido de la obra estará tejido por la memoria colectiva, por la memoria que la imagen vehiculiza y evoca: heterogénea, fragmentada y subjetiva.

La tela, el tejido, es un conjunto de expresiones colectivas, construcciones humanas.

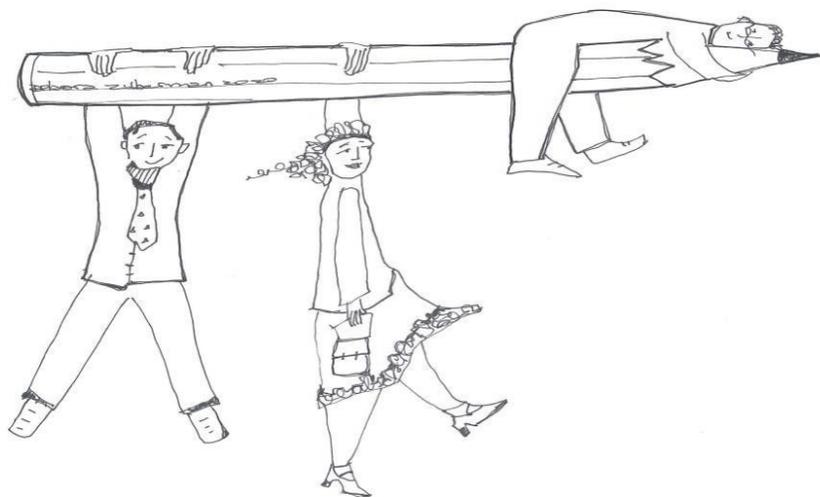
Dada la polisemia del trabajo -lo que podríamos llamar la pluralidad de los significantes que lo constituyen- será el espectador quién tejerá entonces el sentido metafórico. Lo hará en función de sus atravesamientos subjetivos y geopolíticos.

La policromía del imaginario del espectador, en un escenario diverso, evocará las posibles conexiones culturales en su transversalidad histórica. Ese cuerpo abultado, de tela transportable, “ficción” lo social, lo individual, lo iconográfico del presente, del pasado, de la memoria y del olvido.

El peso de Narayama nos habla de un viaje, un recorrido, con la ilusión que el mundo de los objetos nos sobrevivirá.



Concurrentes y Residentes



Débora Zilberman

Lo sonoro-musical, un territorio posible al marLo Sonoro-musical, un territorio posible al margen de las palabras

Tatiana G. Jares

*Es la hora del silencio.
El silencio en nada define la carencia sonora:
define el estado en que el oído está más alerta.*

*Pascal Quignard
(El odio a la música, 1996)*

Juan⁹⁶ cumplió veintidós años. Se atiende en el Servicio de Adolescencia de Salud Mental del hospital desde que tenía quince. La primera vez que vino llegó de la mano de Fabio, su cuidador. Fabio señalaba una situación de desborde y una imposibilidad de continuar al cuidado de este joven.

En la revisión de la historia de Juan, de a poco fue develándose cómo aquellos otros significativos a cargo de su cuidado, habían resultado una y otra vez fallidos en su función. Una historia de abandonos y abusos fue reconstruyéndose con el devenir de las entrevistas mantenidas con Juan y Fabio.

Fabio fue el familiar lejano que asumió la curatela de este niño huérfano de cuidado cuando, por diversas denuncias, intervino la justicia y les quitó la tenencia a sus cuidadores. Si bien Fabio se hizo cargo de la función asignada, dándole casa y comida, de los registros de las entrevistas mantenidas con él, surgía una notoria ambivalencia a propósito de esta función, basado en la creencia de que Juan, por todo lo vivido en su primera infancia, estaba destinado a

⁹⁶ Seudónimo. El nombre y datos están modificados para preservar la identidad.

replicar con otros aquello que él había padecido. Como consecuencia de esto último, en el discurso de Fabio era posible situar cierta posición de rechazo y una marcada hostilidad hacia Juan, volviendo ilocalizables – también allí – las coordenadas del amor.

Desde su llegada al hospital, Juan siempre realizó tratamiento psicológico con diferentes profesionales y participó de algunos talleres grupales del dispositivo. En los últimos años y, considerando el interés que el paciente mostró siempre por lo musical, se sumó la oferta de un espacio individual de musicoterapia.

En las primeras entrevistas de musicoterapia, noté que presentaba cierta inhibición, respondía con oraciones cortas y se mostraba con una posición corporal introvertida. Su presentación no coincidía con su edad cronológica e impresionaba como si fuera mucho más joven. En el espacio circulaban pocas palabras y el silencio se ofrecía como presencia. Como contracara de este silencio Juan presentaba una mirada un tanto inquietante, incisiva, un poco atemorizante. Al cabo de unas cuantas entrevistas en las cuales permanecíamos en silencio o escuchábamos alguna música que él elegía, Juan mencionó que hacía un tiempo había compuesto algunas canciones. Sobre ellas refería que “no le cerraban” y “que no le gustaban las letras” que escribía y me preguntó si podía ayudarlo con ellas.

Juan tenía unas composiciones grabadas en su teléfono, construidas sobre una base estándar. Las producciones eran estables y se sostenían con una o dos frases. Su voz estaba en primer plano y se escuchaba modificada a través de un filtro sintetizador que le quitaba los armónicos y la volvía irreconocible. Había cierta distancia entre el muchacho introvertido que estaba sentado enfrente mío y la imagen con la que comúnmente se representaría a aquél que aparecía cantando en su grabación.

Luego de escuchar atentamente, le dije que su música estaba muy buena y le pregunté qué le gustaría que hiciéramos. Retomó la idea de revisar la letra. Sacamos la armonía y empezamos a cantar

la única frase que aparecía en la canción. Le propuse que arriesguemos otras frases. Se le fueron ocurriendo algunas que empezaban a darle vida al protagonista de su letra. En cierto momento se presentó una pregunta que parecía implicarlo en primera persona. Nos detuvimos e hicimos lugar a la escritura; luego lo cantamos. Juan se mostró entusiasmado, algo en su mirada cambió. Le propuse que trajera alguna otra letra para la vez siguiente. Juan respondió que no creía que fuera a poder.

A la semana siguiente, Juan llegó con una hoja suelta y una letra escrita que me compartió tímidamente. Tomó la hoja y cantó la melodía. Era una canción bella, distinta a las anteriores. Tenía un estilo singular, hablaba de esperanza y futuro. Buscamos una armonía en la guitarra y la grabamos con el celular. Juan se mostró conmovido y mencionó que no podía creer que ese fuera un tema propio. Esa fue la primera canción de muchas otras que, en hojas sueltas, comenzaron a llegar semana tras semana. Durante meses, Juan insistió con que esas hojas sueltas quedasen en su historia clínica, negándose a llevárselas cuando se lo ofrecía. Hojas que se inscribían en su historia como novedad, como pequeños eventos que rompían con cierta diacronía del relato histórico allí escrito. Tiempo después inauguramos un cuaderno propio. Ahí fueron a parar todas las canciones nuevas, sin embargo, Juan nunca quiso transcribir aquellas del comienzo escritas en hojas sueltas.

Con el devenir de los meses fuimos armonizando y grabando músicas que llegaban casi terminadas desde la letra a la melodía. Sobre cada canción Juan evitaba decir algo más que aquello que llegaba escrito. Muchos de sus temas se desarrollaban en torno al amor. Otros aparecían con la lógica de la fantasía: él vengándose de alguien que efectivamente lo había dañado en el pasado o enfrentando a quienes quisieran hacerle daño en el futuro. Sobre esto último relataba escenas en las que algún par lo había amenazado con lastimarlo, y ante esto, él no había tenido más opción que irse de esos lugares. A través de sus letras retomaba esas escenas y lograba salir triunfante desde una posición activa.

Su producción se iba enriqueciendo semana a semana. La construcción de las melodías se complejizaba, trayendo incluso temas que buscaban la modulación de una tonalidad mayor a una menor. Melodías que pedían un ritmo en las estrofas y otro en los estribillos. Unas que invitaban a bailar y otras a escuchar. Juan fue encontrando sesión a sesión una enorme capacidad de contar historias y armar una ficción a partir de su música, con una estética singular y propia.

Al cabo de unos meses me tomé vacaciones y dejamos de vernos por algunas semanas. Esa sesión, mediada por el silencio de mi ausencia, Juan había traído una nueva composición. En esta canción aparecía mi nombre en la letra. Empiezo a ubicar de a poco qué lugar ocupó en la transferencia. Me abstengo de poner un sentido rápidamente. Recuerdo ese silencio del comienzo, esa presencia y ese tiempo de espera. Me acuerdo de que, en una de esas primeras entrevistas, cuando le pregunté sobre él, me respondió ofuscado si lo que quería era que me cuente sobre lo que pasó cuando era pibe. A lo que respondí que no, que solo quería escuchar lo que él tuviese ganas de contarme.

En esa ocasión, y a propósito del deseo de hacerse conocido que aparecía en una de sus canciones, le pregunté a Juan si le gustaría compartirlas en alguno de los talleres que realizaba, donde participaban otros pares que se atendían en el servicio. Juan accedió y, en el momento, cantó rápido y noté que quería que termine. El grupo respondió con reconocimiento. Juan se enojó y me dijo que no quería volver a cantar en público. Tendrían que pasar algunas semanas, nacer nuevas canciones, para que él mismo propusiera cantarlas. Así se empezó a constituir un nuevo lugar donde Juan se ubicaba de un modo novedoso. Comenzó un tiempo de componer para compartir sus canciones. Juan ensayaba, llegaba varios minutos antes de la sesión y se preparaba para cantar sus temas. Además, procuraba conseguir prendas de ropa y distintos accesorios ligados al mundo de la música, que terminaban por complementar el montaje de la escena. Todo esto le devolvía una imagen de sí que a Juan parecía agradarle, habilitándole un lazo al otro diferente.

Poco tiempo después esta producción de canciones que impresionaba inagotable se detuvo. Otras cosas habían tomado su energía psíquica. Conversamos sobre esto. El diálogo, que hasta este punto se había postergado, empezó a aparecer por demanda de él. Se acercó y me dijo que había llegado tarde porque la noche anterior había tenido relaciones sexuales. Mi respuesta lo descolocó: “parece que el taller va tener que esperar”. Con cierto alivio se acercó un poco más y, con una voz casi inaudible, escuché por primera vez, cómo relataba algo de su intimidad y comenzaba a interrogarse acerca de su sexualidad.

Luego de este episodio, las siguientes sesiones fueron protagonizadas por diversos relatos de chicas y chicos que empezó a conocer, una idea fugaz de irse a vivir a otro país y otros proyectos que comenzaban a ubicar un futuro posible y distinto, en las coordenadas de un deseo propio.

Poco tiempo después, el equipo analizó y aprobó el alta de Juan del dispositivo, luego de 7 años de tratamiento.

Algunas puntualizaciones

Nuestra tarea es la que habilita la palabra,
pero también afirma el derecho al silencio.
La que habilita un recuerdo y a la vez,
afirma el derecho al olvido.

Mariana Wikinsky
(La ética ante el sufrimiento del otro, 2009)

Resulta importante destacar que el recorrido realizado a propósito de la infancia de Juan no fue algo que el paciente trajera por sí al espacio ofertado. La reconstrucción de los hechos surge de datos recabados de su historia clínica y del intercambio con otros profesionales. Luego de tantos años de tratamiento, era raro encontrarse con algún profesional del área que no supiera quién era Juan, y, más difícil aún, era encontrar a alguien que no respondiera a esa pregunta con todo aquello que Juan había padecido.

En la reconstrucción de su historia es posible pescar lo fallido de sus otros significativos y lo desregulado del goce que le viene del campo del otro. En respuesta a esto último es posible hipotetizar que Juan arma una defensa e intenta producir alguna distancia que le permita sostenerse como sujeto. En esa línea podemos pensar la posición de cierta inhibición con la que comienza el tratamiento o bien los relatos que trae sobre escenas donde no encuentra más remedio que restarse, en tanto el otro se le vuelve inmanejable.

Es notable que, en el marco del tratamiento de musicoterapia, Juan me convoca a tolerar un no saber sobre su historia. Es posible que el efecto de no saber, de no preguntar acerca de lo innombrable y de sostener un silencio abstinento como intervención, permitió la caída de estas defensas y la constitución de una oferta radicalmente novedosa.

Desde esta primera ubicación, resulta pertinente trazar al menos dos tiempos lógicos en el despliegue subjetivo de Juan. Podemos ubicar un primer tiempo que se inaugura como efecto de este silencio, en tanto el mismo opera como interdicción y produce un corte que instala una distancia, un margen, donde algo queda por fuera. Algo se pierde y desde allí deviene posible la articulación significativa. Juan se vale de lo sonoro-musical para comenzar a producir, escribe y reescribe sus letras, ensaya melodías e intenta embellecer su producción para que pueda ser oída por otros. Se trata de un trabajo en las coordenadas de la ley del principio de placer, que supone para Juan no solo la posibilidad de darse un nombre mucho más vital, sino también de poder velar algo del cuerpo y de la mirada,⁹⁷ ubicándose de forma novedosa en relación al otro. En este sentido, no es casual la elección de vestir ese cuerpo con ropas y accesorios ligados al mundo de la música. El valor de estas elecciones se trasluce en tanto permiten que aparezca un brillo allí donde el sujeto se encontraba opacado. Podemos decir entonces que lo bello viste la escena, funciona como veladura a la vez que insta una barrera. Se produce en este punto un primer revesti-

⁹⁷ *La propia y la del otro.*

miento donde algo se ficciona de forma inaugural.

Producida esta primera distancia, se habilita para Juan -ahora sí- la posibilidad de dar un marco al propio goce y una salida a la exogamia y el intercambio de objetos. En este sentido, podemos ubicar un segundo tiempo donde opera una puntuación y la producción de sus canciones, que parecía inagotable, se posterga. Juan comienza a interesarse por otras cosas, el relato y la palabra comienzan a aparecer de otro modo. Se produce un pasaje del eros apuntalado en sus composiciones al acceso efectivo a un partenaire sexual. Algo de su posición más infantil comienza a conmoverse y se produce un espacio para que allí se formule, por primera vez, la pregunta por un deseo que le es propio.

Lacan nos enseña en diferentes momentos de su obra que “toda verdad tiene una estructura de ficción” y si bien este sintagma condensa innumerables consideraciones, me interesa remarcar el valor de la ficción como estructura. Partiendo de aquí, en el recorte clínico expuesto, resulta posible pensar que en el trabajo con lo sonoro-musical en transferencia lo que opera es una ficción que permite revestir simbólicamente las marcas del arrasamiento subjetivo. La ficción hace de pantalla a la palabra, a la voz, a la mirada y la escucha del Otro. Produce un velo y opera como distancia. Desde allí se vuelve posible el advenimiento de una invención singular, de un *désir* propio y la constitución de un lazo social novedoso.

Bibliografía

- Esperanza, G. (2000). “La música al margen” en Revista Digital Colofón N° 18, consultada en https://www.citaenlasdiagonales.com.ar/escritos_la_musica_al_margen.php, octubre 2020.
- Lacan, J. (1959). *La ética del psicoanálisis, Seminario 7*, Buenos Aires, 2015, Paidós.
- Lacan, J. (1964). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Seminario 11*, Buenos Aires, 2015, Paidós.
- Lago, D. (2020). “Cuatro conceptos fundamentales del recurso sonoro-musical” en Revista Digital N° 5, Red Latinoamericana de Musicoterapia para la Primera Infancia.
- Lecourt, E. (2010). “Del ruido a la música: introducción a una psicología clínica de la música” en *Descubrir la musicoterapia*, Buenos Aires, Ed. Lumen.
- Masu, S. (1997). “El canto del analista” en *Acostar al analista*, Ed. Letra Viva.
- Stevens, A (1998) “La adolescencia, síntoma de la pubertad” en *Actualidad de la práctica psicoanalítica, Psicoanálisis con niños y púberes*, Centro Pequeño Hans, Ed Labrado.

Libros



Débora Zilberman

La colección Para animarse a leer

Estela Eisenberg

La colección Para animarse a leer es una invitación a ese lector curioso por acercarse a un universo desconocido, de una manera grata, amena y que al mismo tiempo ilumine, de un modo claro y riguroso, un campo hasta ahora por él inexplorado.

Cuando tuvimos la oportunidad de encarar dicha tarea para la colección Para animarse a leer en este caso a Freud, nos propusimos trabajar sobre el efecto de inquietud que genera el psicoanálisis, y recortar ese aspecto indisolublemente ligado a la fundación y a la práctica del mismo.

Este libro tiene distintos interlocutores, un lector que se encuentra por primera vez con la pluma de Freud, aunque sin embargo no le es del todo ajeno debido al impacto que ha tenido el psicoanálisis en la cultura y también se dirige al alumno de la secundaria o de los profesados y terciarios, para quienes los desarrollos en psicoanálisis pueden constituir una llave de acceso a lo propiamente humano.

La propuesta consiste en tomar fragmentos relevantes de la escritura freudiana, antecedidos por una introducción al tema producida por nuestros autores.

Los ítems que aborda me gusta llamarlos “partículas elementales” del psicoanálisis, aquello indisoluble sobre lo cual se funda un sólido edificio teórico-clínico, términos inseparables.

Seguramente el lector encontrará que muchas de ellas comienzan por lo que el psicoanálisis no es, o pone en cuestión supuestos. Eso transforma al psicoanálisis en una práctica en continua articu-

lación con la actualidad, ya que no es una teoría acabada, sino en constante producción.

A modo de ejemplo, ubico algunas que el libro recorta:

El psicoanálisis no es una cosmovisión al modo de una guía de viajero para la vida, o fórmula universal para el bienestar, ni una teoría que responda todos los enigmas humanos.

La sexualidad no es la genitalidad. Ampliamente probado en nuestro tiempo siendo Freud alguien que se adelantó a su época.

El yo no es amo en su propia casa, no solo en el mundo de los sueños, sino en la vida cotidiana, nuestros dichos e incluso acciones, trascienden la voluntad conciente.

El aprendizaje y el conocimiento no impide que nos tropecemos varias veces con la misma piedra. La terapéutica analítica apunta a que cese esa repetición que no entraña ninguna satisfacción, sino malestar.

Seguramente haya más para sumar, pero sólo con estos breves enunciados, y algunos más proponemos un acercamiento al extenso campo del psicoanálisis.

Libro Salir de la oscuridad. Autora Laura Balciunas. Editorial Colihue

Epílogo

Julio Romero

¿Cómo cerrar un libro de poesía?

Los problemas del mundo entran por cada uno de los poros de tu sensibilidad, el hambre, la pobreza, los consumos, las ausencias, el medio ambiente, los animalitos, las distancias.

Tal vez no haya una única forma, sino miles para decir lo que se siente, el haber estado cerca de cada momento de dolor, de tristeza, llanto, de pedidos al viento, como dice en el libro.

Restos y deshechos. Atrás quedaron las noches sin sueño, sin sueños, sin descanso, que es peor que vivir sin dormir, como una condena a seguir despierta aún y que los días cambien de número o de nombre. Y los relojes sigan su andar.

Atrás quedaron las soledades más profundas como aquellas que se sienten estando acompañada.

Atrás quedó el frenesí, el papel picado y las copas rotas y vacías.

Tocar fondo, caer en el fondo, vivir en el fondo, respirar el aire del fondo, de lo hondo.

Protegiendo con ternura.

Cuerpo que pide clemencia y que no acepta sobornos: añoran-

zas de un momento de la infancia. Atmósferas de calidez, de tormentas por caer.

Tal vez fue a partir de no creer que se hizo posible lo imposible.

Tantas zonceras argentinas que nos pintan de cuerpo entero, como aquella que dice: que va ser médico si es mi vecino... decía el maestro Jauretche.

Tal vez, la necesidad de escribir en versos a veces tristes, a veces alegres, llenos de música y pasión, terminan por imponerse.

Hoy suelta amarras este libro, dejando y llevando un registro, una bitácora. Aprendiendo a reír y llorar, agarrar y alcanzar.

Dejar ir y sentir alivio. Te elegiste sola, dispuesta a todo. Con abandonos y compañías de desamores, cigarros y música en un mundo imperfectamente contaminado.

El descrédito, que busca la humillación, tratan de atar a las sensibilidades como las de Laura, a un recorrido de capturas diagnósticas y rotulados coloridos de instituciones vetustas.

Tal vez, la necesidad de escribir como para sacarse ese peso de encima que oprime, como las voces del patriarcado y el capital que ordenan la vida de forma tal o cual.

Tal vez se busca llenar vacíos que nunca se podrán colmar, ni calmar.

Tal vez la educación sentimental tuvo una alumna díscola, que no pudo atrapar, ni esclavizar.

Tal vez hubo momentos de silencio que quisieron acallar los pensamientos más sombríos.

Y de ahí, de todo esto, lo que te trajo aquí, salieron, dispararon,

expandieron, brotaron las palabras que amordazaban tu corazón, tu mente, tu boca y tus manos para escribir este delicioso libro, que danza con alegría. Recobrando la voz, la voz del sentir, del latir, las voces que acompañan tu nuevo andar.

Y cerrar con un “no me abandones hoy”.

Gracias Laura Balciunas por este canto a la libertad.

Autores

Diego Tatián

Es Doctor en Filosofía (UNC) y Diplomado en Ciencias de la Cultura (Scuola di Altí Studi di Modena, Italia). Es docente e investigador del Conicet. Es autor de libros de filosofía y literatura. Algunos de ellos son *Desde la línea*, *Dimensión política en Heidegger* (1997), *Lugar sin pájaros* (relatos, 1998), *La cautela del salvaje. Pasiones y política en Spinoza* (2001), *Detrás de las puertas* (relatos, 2003), *Spinoza, el amor del mundo* (2003), *El lado oscuro* (ensayos, 2004), *Babuino* (relatos, 2005), *El último en dormir* (relatos, 2007), *Spinoza. Una introducción* (2009), *Frágil memoria de muertos* (relatos, 2010), *La conjura de los justos. Borges y la ciudad de los hombres* (2010), *Spinoza. El don de la filosofía* (2012), *Baruch* (2012), *Lo impropio* (2013), *Spinoza. Filosofía terrena* (2014), *Los seres y las cosas* (relatos, 2014), *Contra Córdoba* (2016), *Lo interrumpido* (2017), *La incomodidad de la herencia. Breviario ideológico de la Reforma Universitaria* (2018), *Spinoza disidente* (2019), *Lo que no cae. Bitácora de la resistencia* (2019), *Lecturas imaginarias. Spinoza, la felicidad y la rebeldía* (2020). Ha sido director de la editorial de la Universidad Nacional de Córdoba y Decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma Universidad.

Liliana Herrero

Es música, cantora y Licenciada en Filosofía. Fue directora de la carrera de Filosofía (1990-1994) de la Universidad Nacional de Rosario. Cuenta con 15 trabajos discográficos como solista publicados y ha compartido escenario con numerosos artistas reconocidos del folklore, del rock y de la música popular.

En 1987 lanzó su primer disco “Liliana Herrero”, producido por Fito Páez. Álbumes como solistas: *Liliana Herrero* -LAMAR RECORDS 1987-, *Esa Fulanita* -LAMAR RECORDS 1989-, *Isla del Tesoro* -UNIVERSAL MUSIC ARGENTINA S.A 1994-, *El Diablo me Anda Buscando* (Liliana Herrero en vivo) -MUNDO RECORDS 1997, *El Tiempo*, *Quizás* 1998, *Recuerdos de Provincia* -EPSA MUSIC S.A 2003, *Confesión del Viento* -EPSA MUSIC S.A.2003, *Litoral* (CD Doble)2005, *Igual a mi Corazón* 2008, *El hilo de una voz* (DVD) - S-MUSIC S.A.2009, *Este Tiempo* - S-MUSIC S.A.2011, *Maldigo* S-MUSIC S.A.2013, *Imposible* - S-MUSIC S.A.2016, *Canción sobre canción* - ELEFANTE EN LA HABITACIÓN 2019. Colaboraciones con otros artistas ha realizado dos discos compactos junto a Juan Falú en el año 2000 *Leguizamón* - Castilla y en el año 2004: *Falú* - Dávalos.

Ana María Shúa

Escritora. Nació en Buenos Aires en 1951. A los dieciséis años publicó sus primeros poemas reunidos en El sol y yo. En 1980 ganó con su novela Soy Paciente el premio de la editorial Losada. Otras novelas son Los amores de Laurita, (llevada al cine), El libro de los recuerdos (Beca Guggenheim) y La muerte como efecto secundario (Premio Club de los XIII y Premio Ciudad de Buenos Aires en novela). Su última novela es Hija.

Cinco de sus libros abordan el microrrelato, un género en el que ha obtenido el máximo reconocimiento internacional: La sueñera, Casa de Geishas, Botánica del Caos, Temporada de Fantasmas (reunidos en el volumen Cazadores de Letras) y Fenómenos de circo. En 2016 recibió en México el Premio Internacional Arreola de Minificción. Su último libro de microrrelatos de agosto de 2019 se llama La Guerra. También ha escrito varios libros de cuentos. Con Miedo en el sur obtuvo el Premio Ciudad de Buenos Aires. Que tengas una vida interesante reúne sus cuentos completos hasta 2011. Su último libro en el género es Contra el tiempo, publicado en Madrid. En 2014 recibió el premio Konex de Platino y el Premio Nacional de Literatura.

Sus libros para chicos, que obtuvieron premios nacionales e internacionales, se leen en toda América Latina y en España.

Su obra ha sido traducida a quince idiomas.

Martín Kohan

Nació el 24 de enero de 1967 en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Empezó a publicar en 1993 libros de ensayo, cuentos y novelas pero su reconocimiento no llegó sino hasta el año 2007, en el que fue ganador del Premio Herralde de Novela por su novela Ciencias morales, la cual fue llevada al cine tres años más tarde en el filme La mirada invisible.

Es licenciado y doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires en la Facultad de Filosofía y Letras. Actualmente trabaja como profesor de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de la Patagonia

Martín Kohan nació el 24 de enero de 1967 en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Empezó a publicar en 1993 libros de ensayo, cuentos y novelas pero su reconocimiento no llegó sino hasta el año 2007, en el que fue ganador del Premio Herralde de Novela por su novela Ciencias morales, la cual fue llevada al cine tres años más tarde en el filme La mirada invisible.

Carlos Gustavo Motta

Psicoanalista y Cineasta. Doctor en Psicología por la Universidad del Salvador. Miembro de la Asociación Mundial de Psicoanálisis y Miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana. Director del Centro de Estudios Superiores en Psicoanálisis y Psiquiatría.

Estela Eisenberg

Dra. en Psicología. Profesora Adjunta Regular de la Universidad de Buenos Aires.

Sergio Campbell

Egresado de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Buenos Aires, realizó la Residencia Interdisciplinaria de Salud Mental en el Hospital Julio C. Perrando de la Ciudad de Resistencia, Provincia de Chaco. Es miembro de la École lacanienne de psychanalyse y miembro del Comité Editorial de la revista Litoral; actualmente es profesor de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Córdoba, ciudad donde practica el psicoanálisis.

Ha publicado dos libros: Sacher Masoch. Análisis de un amor impuro (Ed. Brujas) y El psicoanálisis y sus diagnósticos (ed. Brujas), y un tercero por publicar: Viajar con Freud. Orvieto y la invención del psicoanálisis. Ha publicado artículos en diversas publicaciones nacionales y extranjeras y del mismo modo ha dictado seminarios en Resistencia, Buenos Aires, Córdoba, Asunción (PY), Ciudad de México, Querétaro (MX), y Estrasburgo (FR).

Guadalupe Álvarez

Psicoanalista. Miembro de Topología en Extensión de Buenos Aires, asociación que promueve la lógica y la topología necesarias para la lectura de Freud y Lacan. Práctica Shodō (literalmente, en castellano: camino de la escritura, traducido generalmente como caligrafía japonesa). También se dedica a la docencia.

Julio Romero

Psicólogo. Especialista en adicciones. Docente Uba.

Tatiana G. Jares

Licenciada en Musicoterapia. Concurrente de Musicoterapia de 4to año en Hospital de Niños “Dr. Ricardo Gutiérrez”. Musicoterapeuta clínica infanto-juvenil. Docente de la cátedra Musicoterapia II. Clínica de niños desde una perspectiva psicoanalítica en la Universidad del Salvador. Música con formación en guitarra, canto y composición.

Mónica Bazzalo

Psicoanalista. Lic. en Psicología. Integrante del Equipo Adultos Tarde del C.S.M.Nº1 H. Rosario.

Adriana Carambia

Argentina. Psicoanalista, graduada en la UBA. Artista Visual.

Ex Psicóloga de Planta, Ex coordinadora Equipo Adultos Mañana, Ex Miembro Comisión de docencia, Ex Miembro Control de Gestión, Ex Miembro de la Asociación de Profesionales, Ex Tutora de concurrentes del Centro SMN°1, etc.

Ex docente cátedra Clínica Psicoanalítica, UBA, Ex docente Cátedra Clínica Francesa, UBA. Argentina.

Recorrido artístico: Selección Premio Itau 2020, Selección Residencia Artística ViaFarini, Milán, 2020. Exhibición Camarones Arte Contemporáneo, Diderot Art. Arkè Galería, Venecia, Italia. Exhibición Colectiva “Personal Structures” Centro Cultural Europeo, 58º Bienal de Venecia, Italia. Walter casa de artistas. 2018, Residencia Artística, Edinburgh Sculpture Workshop. Exhibición Colectiva, Centro Cultural de la Memoria, Haroldo Conti, Selección Concurso Nacional de Artes Visuales del Fondo Nacional de las Artes. 2017, Exhibición colectiva “Personal Structures” en European Cultural Centr, 57º Biennale di Venezia 2017. Participación 106º/104º/103º/100º/ 99º/ Salón Nacional de Artes Visuales. Palais de Glace. Exhibiciones White Cloud Gallery, Washington. The Clemente, Manhattan. EE.UU. Gualberto Hernández Contemporary Art Connecticut. EE.UU. BID, Washington DC. EE.UU. Finalista Emerging Voices, Financial Times/Oppenheimer Foundation. Galería Bluma. Córdoba. Consulado Argentino en New York. EE.UU. Mención Honorífica Premio Fundación Andreani. Exhibición Museo de Bellas Artes, Felix de Amador. Luján. Buenos Aires. Dacil Art Gallery Buenos Aires. Galería Embajada Argentina, París, Francia. Centro Cultural Plaza Castelli. Buenos Aires. XXIII Salón de tapiz, Bienal de Arte Textil 2012/2013. Museo Sivori. Centro Cultural Recoleta. Salón Nacional de Arte Textil. Galería Buddha Ba. Espacio Palleros. Salón Municipal de Cerámica de Avellaneda. Buenos Aires. Argentina. Museo R Raggio. Etc.

Maestros: Sergio Bazán, Marcelo Pelissier, Edgardo Madanes, Carlota Petrolini, Sara Mansilla, Fabiana Barreda, Valeria González, otros.

Mariana Garfinkel

Lic. en psicología, practicante del psicoanálisis. Docente en la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Miembro de equipos profesionales en el Consejo de Derechos de Niñas, Niños y Adolescentes. Co-Supervisora de peritos de justicia en la AJB Moreno-General Rodríguez. Integra el colectivo “Orientaciones al decir.”

Patricia B. Ramos

Lic. en Psicología. Psicoanalista. Compiladora de diversos libros como: “Los duelos. Aspectos estructurales y clínicos”; “La angustia: su razón estructural y sus modalidades clínicas”, “Clínica psicoanalítica: clínica del objeto”, “Lecturas de Psicoanálisis y Filosofía”.

Coordinadora de Docencia y del Programa Gral de la Concurrencia en Salud Mental. Servicio de Salud Mental. Hospital Gral. De Agudos J. M. Ramos Mejía, desde 1996 en adelante.

Miembro de “Grupo Nebrija de Estudios Psicoanalíticos”.

Martín Fontenla

Psicoanalista. Profesor de Filosofía.

Psicólogo Educativo. Posgrado en psicoanálisis. Universidad del Salvador 2005/2008.

Coordinación del programa Psicoanálisis y Literatura. Conversación con escritores.

Analista Miembro de la Escuela de Psicoanálisis del Borda. Integrante del Cartel de Dirección.

Liliana Rossi

Miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Integró la Comisión de Carteles del Directorio de la EOL y el primer Comité de redacción de la revista El Caldero de la Escuela. Se desempeñó como vicepresidenta de la Red de la EOL por dos períodos. Participó en el Departamento de Psiquiatría y Psicoanálisis de la EOL.

Realizó su práctica en el campo de la Salud Pública, en el Centro de Salud Mental N°1 desde 1981 a 2020, en el marco del Equipo de Adultos (Turno Mañana) Fue secretaria de Docencia e Investigación de la institución en el período 2003-2006. Estableció y coordinó el Dispositivo de Presentación de Pacientes en la misma institución. Es docente de Cursos de Posgrado, Actividades de docencia y supervisora hasta la actualidad. Fue supervisora en el Equipo de Niños del Hospital Elizalde.

Es autora de diversos artículos en distintas revistas y co-autora de libros, entre otros:

- Un estrago, La relación madre-hija.*
- Vigencia de las formaciones del Inconsciente*
- Neurosis Obsesiva: Compulsión y Femeineidad.*
- Histeria: triángulo, discurso y nudo.*
- Hacia lo real del síntoma. Inédito.*

Mariana Perel

Periodista y escritora. En los medios audiovisuales se dedica a la producción periodística de documentales, reportajes, y programas de investigación; realiza edición de contenidos para proyectos editoriales. Dicta clases de escritura creativa.

Autora de cuatro libros: Darse a luz. 7 madres. 7 historias de amor (Ed. Del Nuevo Extremo); ¿Qué ven cuándo nos ven? Los hombres hablan de mujeres. Prologado por Jorge Guinzburg (Ed Perfil); Solas, pero no tanto. Historias de mujeres de treinta. Prologado por Maitena (Ed. Perfil); coautora, junto a Eduardo Kalina, del libro Violencias, un enfoque circular (Ed. Nueva Visión).

En agosto del 2020 fue seleccionada para la Beca Sostener Cultura II, otorgada por el Fondo Nacional de las Artes.

Durante el 2018, hasta principios del 2020 publicó reportajes en la sección Mesa para dos (Diario La Nación), y colaboró en la sección Buena Vida (Diario Clarín). Durante el 2017 publicó la sección semanal Creadores en acción (Diario Clarín), donde los artistas revelaban el proceso creativo. Desde el 2011 hasta el 2016, colaboró en la sección Primera Persona del suplemento Mujer (Diario Clarín), realizando reportajes en profundidad a mujeres que se destacaban por su profesión, o experiencia de vida.

Durante el 2015 integró UNICEF ARGENTINA; fue responsable de la elaboración de historias de vida en el marco del proyecto “Implementación de Intervenciones prioritarias para mejorar las condiciones de salud en la adolescencia en el marco de la Iniciativa 10 x 10”, liderado por la Dra. Zulma Ortiz.

Entre los programas audiovisuales que produjo se destacan los realizados junto a Jorge Guinzburg (1992-1997); por el programa televisivo Ilustres y desconocidos -conducido por Jorge Guinzburg- obtuvo un Martín Fierro por Mejor Producción Periodística.

Realizó la investigación y producción del documental La Paternidad Prohibida, conducido por Marcelo Mosenson (2014-2016).

Fue productora general del programa radial Nuestra Gente (2002-2006), auspiciado por la Secretaría de Cultura de la Nación; conducido por Ana Nisenson, quien entrevistaba íconos de la cultura argentina.

Luis Sagasti

Publicaciones

Novelas: Leyden Ltd ed. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2019. Una ofrenda música ed. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2017. Maelstrom, ed. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2015. Bellas Artes (novela) ed. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2011. Los mares de la Luna, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2006. El Canon de Leipzig ed. Simurg, Buenos Aires, 1999.

Ensayos: *Por qué escuchamos a Led Zeppelin*, Gourmet musical, Buenos Aires, 2019. *Cybertlön*, ed. *Tenemos las máquinas*, Buenos Aires, 1918. *Perdidos en el espacio (ensayo)* Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011.

Relato Ilustrado: *El arte de la Fuga (relato ilustrado)*. Ed treinta Y seis, Buenos Aires, 2016.

Libros traducidos: *Bellas Artes* ha sido traducido al inglés, francés y portugués. *Una Ofrenda musical* ha sido traducido al inglés.

Distinciones: Mención de Honor, Premio Nacional de Literatura 2014 por el libro *Bellas Artes*.

Becas:2009: Beca estímulo a la creatividad otorgada por Apexart Residency Program, New York. 2019: Estadía en Hawthornden International Retreat for Writers, Escocia.

Narraciones

Publicación del Centro de Salud Mental n°1

¿Como es?

¿Se escriben palabras para encontrar poemas?

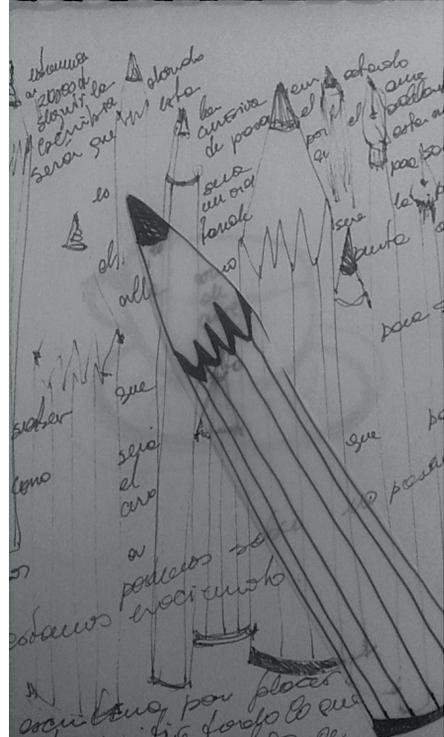
¿Se escriben poemas para alcanzar la palabra?

El poema decide que la palabra decida, ella,
la fugitiva.

Hay que atraerla con música y
corazón amoroso.

Las mujeres de su mujer
se ríen de las cosas que nombran,
tan otro puede ser su derroche.

A veces tienen una chispa negra
De luna caída o furias
que no se ven.



Juan Gelman

De atrásalante en su poesía
Ciudad de México 2007-2009