

Acheronta

Revista de Psicoanálisis y Cultura
www.acheronta.org

Número 5
Julio 1997



Artículos de:

*Michel Sauval, Pablo Fridman, Jorge Helman
Jordi Xandri Casals, Hernando Bernal, François Morel,
Claudia Soria, José Perres, Jorge Bafico, Ruy J. Henríquez G.,
Augusto Farb, Roberto Saunier, Enrique Acuña, René Kaës*

www.psicomundo.com
PsicoMundo
LA RED PSI EN INTERNET

Número 5
Julio 1997

Sumario

Editorial – Michel Sauval

Programa de Seminarios por Internet – Michel Sauval

Psicoanálisis

Un debate que se da de hecho: psicoanálisis - postmodernismo – Pablo Fridman

Reacción terapéutica negativa – Jorge Helman

Algunas reflexiones sobre cultura, ciencia, ética y psicoanálisis – Hernando Bernal

Une fiction de la psychiatrie – François Morel

Psi-jurídico

Algunas cuestiones sobre las Psicosis – Jorge Bafico

La familia ingalls en los tribunales – Roberto Saunier

Entre líneas: lecturas del pasaje al acto – Jorge Bafico

Extensiones

Stormyweather – Jordi Xandri Casals

La transferencia como productora del texto en "Hasta no verte Jesús mío" – Claudia Soria

El mito de Edipo en la historia de la música – José Perrés

La mujer como instrumento de conocimiento (El papel de la mujer en los orígenes del psicoanálisis) - Ruy J. Henríquez G.

Filiación

La fertilización asistida: ciencia y psicoanálisis – Augusto Farb

Un padre generalizado – Enrique Acuña

Textos

Versiones españolas de Freud – Arnoldo Harrington

Grupos

El estatuto teórico-clínico del grupo. De la psicología social al psicoanálisis – René Kaës

Datos de los autores

Psicoanálisis

Un debate que se da de hecho: Psicoanálisis vs. Posmodernismo

Pablo Fridman

El problema de la legitimación no es nuevo en lógica y en filosofía. La cuestión sigue siendo: ¿cuando un enunciado es verdadero?, ¿el consenso da cuenta de la legitimidad? La refutación o aprobación de una proposición supone un saber subyacente, ¿es la ciencia lo que convalida las proposiciones que se sostienen como verdaderas?. Hoy por hoy no sabemos por qué un enunciado es verdadero o falso.

En su obra "**La condición postmoderna**", Jean-François Lyotard retoma éstas preguntas como las emergentes del fracaso de las enunciaciones fundamentales de la modernidad. El saber abarcativo, totalizante, que pretende encontrar un sistema de pensamiento que produzca una apertura a la comprensión de los enigmas de la humanidad, demuestra su impotencia para dar cuenta del mundo contemporáneo. A partir del siglo XIX, se produce lo que él llama "la crisis de los relatos". El saber se ha convertido en una mercancía, cuya distribución respeta las líneas de demarcación de las sectorizaciones de los espacios del poder. Cada cual sabe lo que sabe..., y lo vende en el mercado, el saber es poder y es un valor en sí mismo. Ordenar, poner orden, en éste contexto es dar y recibir órdenes. De ese modo también de hecho se pone en cuestión la concepción aristotélica de que toda acción humana tiende, se lo proponga o no, a un bien; si hay crisis de los grandes relatos como versiones explicativas de la totalidad del mundo, no hay entonces un bien que pueda tomarse como universal.

Como respuesta al caos del mundo, la humanidad ha construido enormes explicaciones, concepciones del universo, que se proponían como omniabarcativas, aclaratorias, grandes edificios teóricos. Kant, Hegel, Marx y otros, construyeron la posibilidad de dar sentido a lo incierto.

El ideal de un "relato", como lo llama Lyotard, es responder desde una misma regla básica al caos del mundo. Esto es lo que se propone la corriente científica denominada reduccionismo, que consiste en tomar una ciencia por ideal y extrapolar sus leyes a todo el conocimiento, partiendo de la base que todo descubrimiento en una disciplina corresponde a lo no sabido en otra. Por ejemplo, tomar a la Física como la ciencia que explica la Sociología (los grupos sociales como vectores, las colisiones sociales como resultantes de vectores, etc.). El post-modernismo es el fracaso consumado del reduccionismo, y surge justamente como consecuencia de ese fracaso.

"La narración es la quintaesencia del conocimiento general", dice Lyotard, y al tomar la narración como paradigma se refiere explícitamente al relato lineal, en una sucesión secuencial de los argumentos. Así lo entiende la narrativa clásica, Aristóteles en su Poética dice que una trama lograda requiere "una secuencia, probable o necesaria, de acontecimientos". De allí se sostiene, en la post-modernidad, la "perdida del sentido" argumental; o sea la simultaneidad (esto en la literatura moderna se verifica claramente en Joyce, Cortázar, etc...) de varios relatos superpuestos. En otros términos, no hay concepción del mundo que de una manera lineal, secuencial, pueda explicar como es el mundo a partir del fracaso de la modernidad. Todo intento lineal será fallido, y toda tentativa de yuxtaposición de argumentos, será incompleta.

En la sociedad moderna, como lo refiere Colette Soler, cada uno vale lo que tiene para vender, cada quién se procura un espacio donde exponer su saber o su saber-hacer para luego poderlo vender, la pluralidad de los saberes se cotizan en el mercado y marcan diferencias entre las personas, cuanto mas complicado o inaccesible es ese saber, mas alto el valor del mercado. Finalmente, el saber parece dominar la razón social por la vía de la comercialización de sus productos. Todo puede ser mercancía, hasta las fantasías sexuales de los sujetos.

El saber científico adopta un carácter denotativo: se trata de un lenguaje que plantea una continuidad, cada precepto nuevo desmiente y continúa al anterior (todos deben conformar un conjunto coherente), a partir de la aceptación de premisas fundantes como garantes de legitimidad. Ejemplo: Cualquier conceptualización de la química es válida si aceptamos que las moléculas y los átomos se agrupan en base a determinadas leyes verificables. La comprobación y la investigación serán unidireccionales, sin necesidad de conocer las causas inaugurales.

El saber narrativo, no científico, es el que se valida por su propia transmisión. La obra literaria es válida en tanto pueda conmover al lector. Esta distribución de las validaciones es lo que hace concluir "que no hay unificación ni totalización posibles de los juegos de lenguaje en un meta discurso." (Pág.70) No hay unificación posible entre el discurso científico y el narrativo. No hay posibilidad de unificación de las leyes de validación del lenguaje, lo que es pertinente en un discurso no lo será en otro, por momentos eso genera disputas y peyorizaciones mutuas.

Ante la caída de la razón moderna (lo que Lyotard llama la deslegitimación), se opone la legitimación por la performatividad (o sea: lo que sirve a un fin útil, vale). Lo que implicaría una respuesta basada en la eficacia en relación a la concreción de los fines propuestos. Es una legitimación por el hecho eficaz. Se trata de lograr la mejor relación **input/output**, lo que equivale a reducir al mínimo los márgenes de pérdida. En ésta concepción no es necesario dar razones por los hechos, el resultado en sí, es el que da validación. Aquí es cuando el mismo Lyotard se pregunta si esta performatividad es compatible con algún concepto de justicia, porque lo eficaz deja de lado como "no humano" lo ineficaz, y por otra parte lo que puede ser efectivo para determinada acción podría ser lo opuesto para otra (un asesino podría ser en tiempos de guerra un gran soldado).

Así también la eficacia podría, en su realización mas extrema, convertirse en un obstáculo para la investigación y la innovación, porque repite siempre lo mismo, dado que eso ya está comprobado y resulta... ¿Para qué innovar?. Lo consensual (donde se supone que todos están de acuerdo) también es rechazado como vía de legitimación, porque es la diferencia misma que supone el disenso lo que provoca la invención.

El pasaje del consenso al asentimiento no se da de suyo, en la medida que el asentimiento supone siempre un interlocutor que comparte el efecto del enunciado, lo que no equivale a compartir la enunciación, para la cual cada quien sostiene su propia forma de aprehender. El asentimiento no puede ser nunca un efecto de sugestión o de sometimiento, en cuyo caso pierde todo su valor; se trata aquí de un efecto de acuerdo en el lenguaje de forma tal que comporta un entrecruzamiento en el disenso original, una aparente superposición de actitudes.

¿Como incluir en un mismo nivel de legitimación: eficacia, justicia, consenso...? ¿Como lograr que éstos preceptos no entren en colisión, y permitan fundar una lógica consistente?

La sutura de los no-unificables

La inestabilidad y la paradoja, responde la pragmática postmoderna, son los elementos necesarios para la construcción de un saber nuevo que no se consolidaría como factor de poder. En el final de su libro, Lyotard formula, casi al modo de una utopía, la necesidad de encontrar un lazo social que armonice lo eficaz con lo justo: "Es preciso, por tanto, llegar a una idea y a una práctica de la justicia que no esté ligada a las del consenso (...) una política en la cual serán igualmente respetados el deseo de justicia y el de lo desconocido." (Pág.119) Indudablemente resolver la aplicación de lo que se considera justo por la vía del consenso es implementar una nueva arbitrariedad, porque el consenso cambia con las épocas y no es garantía de verdad (¿es necesario volver a recordar que el nazismo tuvo consenso?).

Respetar simultáneamente "el deseo de justicia y el de lo desconocido" nos lleva inevitablemente a una solución ideal pero imposible, porque lo justo debe ser explicitado y normatizado. La condición postmoderna, a la que se refiere Lyotard, termina cerrando con una utopía aquello que en un principio ha sido su señalamiento fundamental, (lo que constituiría otra globalización del saber a lo cual el mismo Lyotard se había referido como lo que fracasa en la modernidad). La respuesta sigue siendo ideológica, porque busca suturar nuevamente lo que se presenta como una caída inevitable.

Ahora bien, lo que no puede pasarse por alto es que las preguntas de Lyotard no son ajenas al psicoanálisis y que le atañe en su práctica, dado que el discurso de los sujetos está tomado por los paradigmas y preguntas de su época. La teoría psicoanalítica se ha ocupado de éstos problemas porque son inherentes a su práctica.

Advertir el fracaso de los enunciados de la modernidad implica haber consentido en la validez de los mismos en algún momento. La prueba de esta falla es la de no haber podido verificar, en sólo un enunciado, el que solo uno se garantice por sí mismo. El fracaso de la razón es la necesidad de construir una sistematización de la razón. El teorema de la incompletud matemática de Gödel puede autentificar la caída del saber de las

matemáticas como una totalidad ficticia, o demostrar una falta preexistente. No surge en Lyotard la falla, mas allá de lo que se le escapa al poder. En otros términos, no hay en Lyotard la premisa de una falta estructural.

Cierto llamado a los "ideales utópicos" en el cual se sostienen cuerpos ideológicos que se proponen modificar las condiciones sociales de vida, no dejan de evidenciar a través justamente de ese llamado un sesgo llamativamente religioso (mucho mas llamativo cuando la premisa es el rechazo a toda religión). Para Freud no hay salida al malestar de la cultura a través del estado, ni tampoco por su destrucción. En realidad lo considera un "mal necesario", que evidencia su fracaso como armonizador de sus luchas internas cuando crea artificialmente un Uno para empujarlo a la guerra. El peligro aquí es que el estado pueda erigirse en el paradigma del Bien, lo que no impide que alguna vez pueda producir una acción que beneficie a alguien en particular.

Nuevamente surge la pregunta acerca de la garantía que puede otorgar una totalización, lo que se ha denominado en la historia de la filosofía las "concepciones del mundo" (*Weltanschauung*). No podemos tampoco dejar de ignorar que el llamado "fin de las ideologías" es en sí mismo una ideología por excelencia, dado que no le falta nada para constituirse como tal, desde una postura cínica se pretende un rechazo total de toda ideología, lo cual determina pautas de vida y de pensamiento muy definidas.

Fracaso estructural de la eficacia

De la teorización de Lyotard surge la siguiente pregunta: ¿Qué diferencia la performatividad, del utilitarismo de John Stuart Mill? Cuando "lo que funciona" es el fundamento de la legitimación, la única salida es la vía empírica del accionar, controlada por una utopía social que se expresa en el terreno de las buenas intenciones, a modo de lugar virtual de contención imaginaria. Una utopía que desde el mismo Lyotard se supone como imposible. Soportar el malestar no es tampoco crear paradojas teóricas para responder por un vacío. La validación por lo eficaz, implica la idea de que Aquiles en algún momento podría alcanzar a la tortuga.

El concepto de "lo útil" deja de lado la condición humana como tal, que supone lograr una satisfacción que no sirva para nada. Aquello que Freud llamaba la pulsión, lo que la cultura no puede de ninguna manera absorber completamente, y aquello sin lo cual la vida sería un eterno letargo. Lacan ha definido al goce, a la satisfacción pulsional, como "lo que no sirve para nada", pero justamente desde ese *no servir para nada*, desde allí mismo comanda las acciones del sujeto, lo somete a su propia voluntad, y lo empuja a lo más inverosímil. Oponer al goce la eficacia de lo útil podría funcionar perfectamente como una voluntad de extremar las consecuencias inútiles del goce. No hay trabajador mas inútil que aquel que se impone por todos los medios ser lo mas eficaz posible, el error o el hastío lo asaltarán mucho antes de lo que pueda advertirse.

La concepción de justicia pone un obstáculo a lo eficaz, porque el reparto equitativo va en dirección contraria a lo que parecería determinar a los sujetos en su diferencia y su particularidad. En el Capítulo "Del Goce " (Seminario 20) Lacan especifica: "Allí reside la esencia del derecho: repartir, distribuir, retribuir, lo que toca al goce." Si hace falta del derecho para repartir, distribuir y retribuir es porque el poder gozar de las cosas nunca podría ser un asunto basado en las buenas maneras, el entendimiento de la humanidad está condenado al fracaso.

Para el psicoanálisis el malestar no es un efecto de la cultura, sino la causa misma de su existencia, y éste no es un solo observable sociológico sino una verificación insistente de la clínica. La ausencia de una praxis clínica del sujeto es lo que empuja a Lyotard a formular una utopía como salida al malestar, lo que no impide que esa nueva utopía genere otra vez ese mismo malestar, dado que surge de la necesidad de hacer caer todo saber de la totalidad. El saber que propone, al que llama paralógico, lo define como "una 'jugada' hecha en la pragmática de los saberes" (Pág.110). Se trata de un saber que produce una movida en la diversidad de los saberes, movimiento que en los hechos podría funcionar como suturando una hiancia, ésto es muy diferente de la experiencia de un sujeto confrontado a su falta, (que no es otra que la falta del Otro), abrumado en esa situación por la obligación de decidir, y de actuar acorde con su deseo, al que no se tiene acceso con la facilidad de los sentidos.

Producir un agujero en el saber no es lo mismo que hacerlo caer, porque no se trata de reemplazar saberes unos por otros, sino señalar aquello del saber que se enuncia como no-todo, tocando a la verdad en sus efectos. La verdad de un sujeto en particular, verdad a veces insensata, ilógica, solo válida en una historia singular y para una única ocasión. Esto es muy diferente a un saber que cae por ser incompleto y

decepcionante, es un saber que se define por ser imposible de absolutizar, desde el momento en que le pertenece solo a uno, y solo en ese uno tiene validez.

Por otra parte el psicoanálisis discute una posición mas bien "escéptica", con respecto al caída de los saberes organizados, porque no se trata del "digas lo que digas será lo mismo", lo que podría ser una consecuencia que se podría derivar de la desilusión del saber abarcativo como respuesta totalizadora. En todo caso se trata de inventar en el lugar del vacío una respuesta única, particular, que sirve solo a un sujeto, y que no puede convertirse en receta ideal ni objetivo colectivizable. A eso el psicoanálisis lo llama deseo, eso único que es la forma de dar cuenta de la falla estructural que constituye a la cultura. Porque la propia cultura se va a desplegar justamente a partir de esa falla que la precede.

Es importante en la propuesta postmoderna el pasaje de lo uniano a lo múltiple, la búsqueda de la diferencia pura como lo que daría cuenta de la realidad del mundo. Un mundo múltiple, no inscripto en ningún relato que lo enuncie. La coexistencia de la diversidad. "El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace mas útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable. No encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores." (Pág.11). Notablemente, esto no impide volver a lo equitativo como ideal, porque falta la especificidad de lo particular de un sujeto que decide, y asume las consecuencias de su acto. En la soledad y angustia de esa decisión los sistemas totalizadores se corrompen, principalmente aquellos que han servido para eludir la toma de posición. En ese punto cada quien ha construido su propio sistema de creencias. La exposición totalizante de los saberes produce la ilusión de la decisión en base a lo ya dado por otros, así se trataría de una diversidad dada de antemano ("si tienes todas las opciones, ¿por qué quejarse"), olvidando que la elección de un sujeto siempre es en sesgo a lo que ya está en el Otro. La coexistencia de lo diverso no puede separarse en la clínica psicoanalítica de la responsabilidad del sujeto por su acto, y las consecuencias que de él se deriven.

Un debate que se da de hecho entre dos ámbitos radicalmente diferentes: de lo general de los planteos filosóficos a lo particular de cada una de las experiencias psicoanalíticas, lo que no significa que ese debate no implique extraer conclusiones para ambos. En esa caída de los relatos de Lyotard se puede verificar algo del "malestar en la cultura" de Sigmund Freud, la diferencia pasa por el tratamiento que se le da a esa disyuntiva y que determina ésto a posteriori. Es famosa la cita que hace Freud del poema de Heine que dice que "el filósofo con su bata y su gorra de dormir tapa los agujeros del techo universal", la intención de la filosofía, al menos en su enunciado, no tiene por qué ser la obturación; el problema es como enfrentar aquello que se devela. Los enunciados universales fabrican finalmente un nuevo relato, quizá mas lúcido, pero sin consecuencias en la causa de lo que se plantea, es solo una nueva sutura que podría luego servir para volver a obturar.

BIBLIOGRAFIA GENERAL:

Aristóteles: Poética, Ed. Leviatán, Buenos Aires, 1991.

Lyotard, Jean-François: La Condición Postmoderna. Ed. Rei , Argentina. 1989

Freud, Sigmund: El malestar en la cultura., en Obras Completas, Tomo XXI, Ed. Amorrortu., 1979

Lacan, Jacques:

- El Seminario. Libro 20. Ed. Paidós, Bs.As. 1981.
- El saber del psicoanalista. Inédito

Soler, Colette: ¿Qué Psicoanálisis?, Ed. EOL, Bs.As., 1994.

Stuart Mill, John: Sobre la libertad. El utilitarismo. Ed. Orbis, Aguilar. 1980

Reacción terapéutica negativa

Jorge Helman

Trabajo basado en la conferencia dictada en el ciclo de Ateneos Teóricos organizados por el Centro de Estudios Sigmund Freud (Buenos Aires - Argentina) 7 de setiembre de 1996. Versión Corregida y ampliada.

Cuando el Comité Científico del Centro de Estudios Psicoanalíticos Sigmund Freud tuvo la amabilidad de invitarme a participar en este Ateneo Teórico, gesto que agradezco, debo confesar que fui invadido por sentimientos ambivalentes.

Por una parte, la sensación de bienestar que percibí devenía de la expectativa, la ilusión de reencontrarme con gente conocida y en el marco de una institución como ésta que acumula una trayectoria seria y prolongada en el estudio sistemático de la obra psicoanalítica.

Y junto a esa sensación, brotó una contemporánea. Se trataba de un malestar que, también, considero necesario explicar.

No se trataba de un malestar social sino intelectual; el que puede percibir un psicoanalista cuando es convocado desde la Teoría. Un malestar, en el sentido freudiano del término, ineludible, inevitable, porque como ocurre en *El Malestar en la Cultura*, un analista debe convivir con la Teoría en una relación de conflicto, de borde y en los bordes de la Teoría misma.

¿Por qué? Básicamente porque las Teorías, por propia definición, tienden a hacer masas de las cosas. Y por eso mismo, las cosas se convertirán en objetos, en el sentido analítico del término; es decir en representables.

Esto es lo que ocurre también con lo psíquico; es inevitable que la tendencia de la Teoría desemboque en la misma trágica masificación de las personas. Observemos que esta tendencia está muy lejos de ser inocente; por el contrario, implica, nada más y nada menos, que en el afán de objetivar al sujeto, lo que hace es precisamente desubjetivizarlo.

Recordemos, precisamente, que lo que se percibe en la masa es la abolición de las diferencias individuales, la supresión de lo particular en aras de lo colectivo. La afirmación es más rotunda en el Funes borgeano:

...pensar (generalizar, abstraer) es borrar diferencias...

Justamente, el malestar a que aludo es ése, ya que el análisis se imagina y construye en base a una fuerte apuesta por la diferencia.

Las teorías, en su conjunto, configuran el territorio de la Ciencia, campo que, desde la Modernidad en adelante, ha pensado e imaginizado a un sujeto dotado de atribuciones cuyas características centrales no son sólo la conciencia de sí sino, también, el anonimato, la virtualidad, la idealidad estadística.

En lo que atañe a la conciencia de sí (condición de la existencia en la tradicional expresión de Descartes: Cogito ergo sum) lo que se suprime es la esencia de lo que es el pensamiento. Hoy es un hecho sabido acerca de la articulación existente entre el pensamiento y el lenguaje; más radicalmente expresado, el pensamiento es la consecuencia del lenguaje y por lo tanto más que ser razón de existencia es motivo del sepultamiento de esa existencia.

Heidegger sostenía en su *Introducción a la Metafísica* que "... el lenguaje es la morada del ser...". Y "morada" es una palabra tramposa por su ambivalencia. Puede ser entendida como "habitáculo" o "residencia"; pero también es el sitio en el cual habita la eternidad de los muertos.

Por lo tanto es posible afirmar, contra el racionalismo - que asienta la idea de la prevalencia de la conciencia como centro de la Razón y del Yo - que "soy precisamente allí donde NO pienso", porque mi pensar está indisolublemente atado al Otro, en tanto mi ser queda capturado irremediabilmente en esa ligazón.

El lenguaje, desde Saussure pero más enfáticamente desde Lacan, proviene del Otro, antecede y parte al sujeto, haciéndole pagar el precio de su inserción en la Cultura... ¡precisamente aquella que produce malestar!.

En oposición a ese Sujeto de la Ciencia, está el Sujeto del Psicoanálisis que no es el Ideal sino uno Real; no es colectivo, sino singular; no es pensable desde lo teórico sino desde lo clínico.

Afirmar la singularidad del sujeto es reconocerlo, como bien lo define el físico Heisenberg, como:

(acontecimiento) ... único e irrepetible... (que permite entender la seriación)

Único e irrepetible como el acontecimiento clínico, al que Foucault daba una justa definición cuando lo enmarcaba como

...La clínica es la política de los hechos...

Hechos que acentúan el malestar. Malestar que sigue cuando se percibe cómo se clasifican los conceptos que la misma Teoría construye. Desde esta óptica, por la esencia misma de lo que es una Teoría - en el sentido epistemológico del término - se distinguirán conceptos mayores y menores.

Los conceptos menores, entre los cuales se encuentra por ejemplo, el de Reacción Terapéutica Negativa, son aquellos que pueden ser suprimidos sin que el fascio teórico altere su identidad. No ocurre lo mismo con los conceptos mayores: sus destierros implicarían heridas sustanciales que harían perder "perfil y personalidad" a esa teoría.

Sin embargo, existe otra manera de interpretar los hechos y acontecimientos (¡y cuestionar, desde otro ángulo, a la clasificación de la ciencia tradicional!; cuestión intuida por Gastón Bachelard).

Consiste este método en "aplanar" los relieves que la teoría clásica propone, des-jerarquizar las altitudes de los conceptos colocándolos en un mismo plano, para así permitir un diálogo entre ellos "en pie de igualdad".

Admito que este procedimiento es poco conocido ya que se opone a la tradición del positivismo y neopositivismo lógico, que trabaja con los métodos de oposición entre el enfoque inductivo o el deductivo.

No obstante este procedimiento está muy lejos de ser nuevo; lo que ocurre es que "no ha tenido mucha prensa". Lo introduce Charles Sanders Peirce y lo trabajan, contemporáneamente Sebeok y Eco, entre otros: Su nombre es ABDUCTIVO (abducción, del inglés, significa "raptó" o "robo" y es el procedimiento que se utiliza en la creación investigativa).

Si eliminamos la distancia entre conceptos sobresalientes e irrelevantes y los colocamos a la misma estatura de diálogo, comparecerán ante nosotros algunas cuestiones interesantes.

Aquello que el enfoque clásico considera "concepto menor", el caso de la Reacción Terapéutica Negativa, sometido a este procedimiento, registrará, confrontados con otros, una importancia crucial.

Desde su aparición en la obra, en 1914, esta noción no abandonó la inquietud del pensamiento freudiano. Por el contrario, reapareció en El Historial del Hombre de las Ratas, en El Yo y El Ello, en El Problema económico del masoquismo, en Inhibición, Síntoma y Angustia, de forma contundente y también en un texto terminal como lo es Análisis Terminable e Interminable.

Este concepto no está referido solamente a un fenómeno observable en algunos casos clínicos sino que también incita a la reflexión a propósito de la subjetividad misma.

Por una cuestión en algún sentido "kantiana", aquella del tiempo y del espacio, no voy a referirme a todos estos artículos sino que voy a concentrar el interés tan sólo en uno y en particular en un fragmento del mismo. Me refiero a Inhibición, Síntoma y Angustia, y especialmente a la primer parte del Apéndice del mismo que está titulado por su autor como Resistencia y Contra investidura; A partir de ahí voy a derivar a otros textos y

conceptos. La elección de este compendio no es azarosa ni caprichosa ya que el texto en cuestión podría definirse como el Gran Tratado freudiano de las neurosis.

El concepto de resistencia aparece muy tempranamente en la obra de Freud. Si se toman las dos primeras tesis básicas del Proyecto..., se verá que, luego de la hipótesis funcional, económica, donde habitan los principios rectores del aparato neurónico (psíquico), surge la hipótesis neuronal. Esta segunda hipótesis sostiene que, cualesquiera fuesen las funciones neuronales (PHI; PSI y OMEGA), todas se encuentran regidas por la ley de facilitación y resistencia... ¡Curiosamente, las mismas leyes que gobiernan al lenguaje!.

La noción de Contrainvestigación (Gegenbesetzung) es más tardía y surge como necesidad teórica de responder al dispositivo hidráulico que justifica la noción de represión primaria; aquélla que informa de una inscripción muy particular ya que se trata de una representación no significada.

Retornando al Apéndice del texto en cuestión - Inhibición, síntoma y Angustia - allí Freud desgrana las diferentes resistencias que se oponen a la labor analítica, enlazando las mismas a sus respectivas procedencias tópicas.

Tres de ellas son de procedencia yoica, una emergente del Superyó y una quinta procedente del Ello:

1. Resistencia de la represión, emanada del Yo.
2. Resistencia de la transferencia, también del Yo, pero localizada con relación al analista.
3. Ventaja de la enfermedad, consistente en la inclusión, dentro de la economía libidinal yoica, del síntoma.
4. Sentimiento de culpabilidad, nacido desde el Superyó; para Freud la más enigmática e indócil al tratamiento.
5. Resistencia de la Repetición, procedente del Ello.

Con relación a la tercera forma resistencial, sólo comentaré que constituye el rubro de las Caracteropatías, y que de los cinco tiempos que componen la construcción de síntomas, ésta pertenece a la egosintonía.

Quiero centrar la atención fundamentalmente en las dos primeras y en la quinta forma de resistencia porque entiendo que arrojan indicios relevantes.

Resistencia de la represión. La represión es constitutiva del aparato psíquico, "...piedra angular del edificio psicoanalítico" la llamó Freud en las Conferencias Introdutorias al Psicoanálisis. Cuando describe la operatoria de esta defensa (primordial, agregó, a la luz de todo el Apéndice del texto de Inhibición...) la muestra como producto de una de las vicisitudes pulsionales. Recordemos, junto a Freud, la trayectoria descriptiva metapsicológica: Las Pulsiones y sus vicisitudes, La Represión - artículo que no puede continuar hasta tanto haya abordado - Lo inconsciente.

Aquí es posible observar que el concepto de Represión opera como "bisagra" entre otros dos conceptos, Pulsión e Inconsciente. Ambas ideas son fundacionales para el psicoanálisis ya que constituyen elementos totalmente originales que introducen un corte con las concepciones que lo antecedieron. Producen, en términos de Bachelard, una auténtica "ruptura epistemológica".

En síntesis, una Reacción Terapéutica Negativa que tenga como origen la resistencia de la represión nos remite ineludiblemente a lo que los teóricos llamarían "conceptos mayores". Ahora bien, si el fenómeno manifestado por esa reacción se encuentra vinculado directamente a esos "conceptos mayores" mal podría ser considerada como irrelevante o secundario y de única validez en el campo clínico sin resonancias teóricas superiores.

La otra modalidad, la resistencia de la transferencia, adquiere también valor preferencial ya que alude a que algo del orden de lo reprimido se encuentra íntimamente vinculado con el analista. Y esto no deja de tener implicancias conceptuales serias.

Por una parte, nos habla de que un fragmento del inconsciente (allí donde habita lo reprimido) es profundamente selectivo; es decir que no es ciego y que cuando produce una formación de lo inconsciente lo hace ante cierto particular interlocutor.

Una anécdota distendida permitirá comprender esa selectividad. Se cuenta que en una oportunidad J.L. Borges se encontró con un amigo a quien, espontáneamente, le hizo un chiste. Al día siguiente el autor le escribe al primo de este amigo una carta y, entre otras cosas, le dice: "Ayer me encontré con tu primo y le arrojé un chiste; me quedé pensando que solamente su cara podía haber inspirado en mí esa humorada".

De este relato es posible inferir varias cosas. En primer lugar queda claro lo que tantos maestros analíticos señalaron en pasadas oportunidades: ¡Los poetas (¡y las mujeres!) saben más acerca del inconsciente que los propios analistas!

En segundo lugar, es nítido de que este fragmento de lo inconsciente viene ordenado desde el otro, el que está afuera; lo que permite preguntarnos (¡nada más y nada menos!) ¿Dónde está la memoria?. ¿Adentro o afuera del sujeto mismo?.

La memoria - el inconsciente lo es - se encuentra en la relación entre el otro y el sujeto; no es una propiedad exclusiva y excluyente de este último. Por el contrario, la memoria es el efecto de la intersubjetividad y no de la intrasubjetividad. En otras palabras - tal vez más técnicas - la organización significativa se estructura en relación a otro significativo. Cosa que ya había descubierto la semiótica, casi contemporáneamente con el psicoanálisis.

Efectivamente. Los teóricos de la literatura han descubierto que para escribir es necesario situarse frente a lo que ellos denominan un Lector Ideal; sin la presencia de éste es imposible cualquier acto de escritura.

En resumen, esta modalidad de resistencia pone de relieve que la selectividad - el significante es lo que representa para otro significativo - es un ingrediente básico para las formaciones del inconsciente. Y al igual que la Pulsión y que el Inconsciente, la Transferencia también constituye uno de los conceptos de fundación del espacio analítico.

Por último, la resistencia de la repetición, procedente del Ello, nos remite, también a conceptos - los epistemólogos dirían "duros" - de la teoría. Efectivamente se trata de los conceptos de "Repetición" y de "Pulsión de Muerte" sobre los cuales nuestra atención, breve, se detendrá.

Ha sido históricamente la Reacción Terapéutica Negativa quien incitó (¿desafió?) al pensamiento de Freud a introducir modificaciones sustanciales en su primer teoría tópica. A partir de 1914, y más enérgicamente en 1920 y 1923, tomó fuerza la idea de que la Repetición se vinculaba a la Pulsión de Muerte. Pulsión que ponía de relieve los topes y fronteras teóricas y prácticas ya que designaba los límites de la posibilidad de representabilidad.

Es entendible que la función de un análisis es la historización, o para expresarlo en términos que ya son familiares en esta exposición, en tanto la meta de la Ciencia es objetivar al sujeto, el fin de un Análisis es desobjetivarlo para poder, precisamente, subjetivarlo. Lo que implica hacerlo histórico.

El tropiezo en la elaboración analítica (historizante) llega justamente hasta la pulsión de Muerte, que es la finitud del proceso de significación. Y que se encuentra ligada a la Repetición; ésta, si bien tiene puntos de entrecruzamiento con la transferencia, no se le superpone. Por el contrario, la repetición a diferencia de la otra no es selectiva sino ciega, no se encuentra atada al significante sino a la letra (que es lo Real posible).

Y aquí es importante instalar una precisión para discernir los conceptos. Es sabido que los fonemas se distinguen por su relación de oposición, hecho resaltado desde comienzos de siglo por Ferdinand de Saussure. Ahora bien, queda claro que la inserción de componentes derivados del campo de la lingüística al psicoanálisis fueron introducidos por Lacan hace cerca de 50 años. Desde el punto de vista de su desarrollo es posible observar cuánto perseveran ciertas definiciones que, justamente, se consolidan siguiendo relaciones de oposición. Tal es, precisamente, el caso de significante / (en barra opositora con) letra.

Seguiré esa secuencia de oposición. En tanto el significante no es más que relación (representa para y es aquello para lo cual representa), la letra mantiene cierta relación con otras letras pero no es solamente relación sino enigma. El significante carece de identidad (porque está atado a la cadena significativa que le brinda identidad), por el contrario la letra es positiva en el sentido de que es cualificada. El primero no puede ser destruido, si puede faltar en su lugar; la segunda es susceptible de desaparición por tachadura, borramiento o abolición.

El significante no es transmisible, sí lo es la letra. El significante corresponde a los órdenes imaginarios y simbólicos; la letra es el anudamiento de los tres órdenes con la prevalencia del orden de lo real. En síntesis en tanto significante corresponde a la Transferencia (por ende es sensible y selectivo al Otro), la letra se debe a la Repetición (es insensible y ciego al Otro porque se vincula al objeto a).

Marcadas brevemente estas distancias y diferencias entre ambos, muda ostensiblemente el concepto de Repetición alejado del de Transferencia; repetición que tiene como exponente una compulsión a no transformarse en significante ("es lo que no cesa de no inscribirse", en el decir de Lacan) y por ello es lo remiso al proceso de historización, lo que está vinculado a la Pulsión de Muerte en tanto ésta representa a lo irrepresentable del sujeto.

Es tiempo de anudar alguna conclusión extraída de estas resistencias que se manifiestan en la Reacción Terapéutica Negativa.

En el proceso de aislamiento distinguimos dentro de las modalidades resistenciales enunciadas por Freud aquellas que nos remiten a conceptos capitales del psicoanálisis: Pulsión, Inconsciente, Transferencia y Repetición... las mismas que constituyen Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis.

Es indudable que el fenómeno registrado en la clínica acerca de las resistencias a la curación (sea por abandono del tratamiento en el mejor de los casos, o por perpetuación iatrogénica en el peor) está remitido a algo muy sustancial que es, precisamente, el funcionamiento del psiquismo.

Lejos está, en consecuencia, de ser un concepto menor, como lo pueden imaginar los aduaneros teóricos. Por el contrario la Reacción Terapéutica Negativa es una formación del Inconsciente y como tal alude a una modalidad de funcionamiento propio del aparato psíquico.

Un importante desarrollo, proveniente de otro territorio vecino al analítico, la Historia, ha marcado una diferencia sustancial entre Historia y Memoria, desarrollo que en este momento sólo puedo insinuar como aliento a la lectura y discernimiento entre ambas categorías que con mucha indulgencia (¡me incluyo!) hemos estado manejando.

Si, como en otras oportunidades lo he señalado, el objetivo de la cura es la desinvestidura del objeto para la investidura del sujeto como historia singular (expresado anteriormente mediante la oposición de Sujeto de la Ciencia confrontado al Sujeto del Psicoanálisis), la Reacción Terapéutica Negativa implica el desafío propio del proceso de historización, proceso no garantizado y sujeto a la incertidumbre.

Un análisis está muy lejos de un transcurrir apacible sobre las aguas del determinismo; por el contrario, está sometido a las turbulencias propias del azar.

Azar y determinismo... ¡capítulo para otro Ateneo Teórico!

Notas

FREUD, Sigmund - El Malestar en la Cultura - Obras Completas correspondientes a las ediciones españolas de Biblioteca Nueva (1948) y Amorrortu Ediciones de 1978; a la edición alemana de Conditio Humana - Buchdruckerei Eugen Göbel, Ed. S. Fischer Verlag GmbH - Frankfurt am Main de 1975. En adelante se indicará solamente el texto y el año de su publicación.

FREUD, Sigmund - Psicología de las masas y análisis del Yo - 1921.

BORGES, Jorge Luis - Funes, el memorioso - Obras Completas - EMECE Editores - Buenos Aires - 1976.
Remito al lector a la reelaboración realizada sobre este texto: HELMAN, Jorge - Funes, el olvidadizo - Revista LETRA FREUDIANA (Publicación del Círculo Psicoanalítico Freudiano) N° 6 - Buenos Aires - Agosto de 1994.
Agregado personal. "Generalizar y abstraer" es disparar las diferencias individuales.

DESCARTES, Renato - Discurso del método - (traducción Juan Carlos García Borrón) - Bruguera (Libro clásico) - (fecha original: 1637) - Barcelona - 1980.

SAUSSURE, Ferdinand de - Curso de Lingüística General - (fecha original: 1906 a 1911) - Estudio preliminar de Amado Alonso - Alianza Editorial (Madrid) - 1989.

LACAN, Jacques - HAMLET (Un caso clínico) - 1958/9 - Centro de Estudios Psicoanalíticos de Rosario - 1994/LACAN, Jacques - Lacan oral: Hamlet, un caso clínico - El discurso de Baltimore - Transmisión y Talmud - Xavier Bóveda Ediciones - Buenos Aires 1983. Teoría: es un ordenamiento jerarquizado de conceptos. El sublineado me pertenece para distinguir, precisamente, la necesidad de escalonamiento axiológico que poseen los conceptos devenidos de las teorías. El uso de Fascio es premeditado, ya que éste significa: corporación. Efectivamente, la Teoría es una corporación articulada de conceptos.

BACHELARD, Gastón - La formación del espíritu científico (Contribuciones a un psicoanálisis del conocimiento objetivo) - (fecha original: 1948) - Siglo XXI Argentina Editores S.A. - Buenos Aires - 1972.

PEIRCE, Charles Sanders - Collected Papers - Harvard University Press - Cambridge (Massachusetts) - 1933-1948.

ECO, Umberto - Cuernos, cascos, zapatos: Algunas hipótesis sobre tres tipos de abducciones - (incluido en ECO, Umberto, SEBEOK, Thomas y otros - El signo de los tres (Dupin, Holmes, Peirce) - Editorial Lumen - Barcelona - 1989.

FREUD, Sigmund - Recuerdo, repetición y elaboración - 1914.

FREUD, Sigmund - Textos homónimos - 1914, 1923, 1924, 1926 y 1938 respectivamente.

FREUD, Sigmund - Proyecto de una psicología científica para neurólogos - 1896.

FREUD, Sigmund - La represión - Trabajos metapsicológicos -1915. Los cinco tiempos de construcción de síntomas se ordenan del siguiente modo: a) en un mismo tiempo cronológico: a1) represión primaria, a2) represión propiamente dicha, o secundaria y a3) retorno de lo reprimido. b) En un segundo tiempo cronológico: el extrañamiento del Yo con relación al síntoma y c) en un tercer tiempo, también cronológico, la incorporación (dentro de los rasgos de carácter) del síntoma a la estructura yoica.

FREUD, Sigmund - Inhibición, síntoma y angustia - 1926.

FREUD, Sigmund - Trabajos metapsicológicos -1915.

BACHELARD, Gastón - La formación del espíritu científico (Contribuciones a un psicoanálisis del conocimiento objetivo) - (fecha original: 1948) - Siglo XXI Argentina Editores S.A. - Buenos Aires - 1972.

ECO, Umberto - La estrategia de la ilusión - Editorial Lumen / Ediciones De La Flor - Buenos Aires - 1987. En otras oportunidades ya hemos señalado las confluencias existentes entre la literatura y el psicoanálisis:

HELMAN, Jorge - La subjetividad entre la escritura y lo inconsciente. - (Incluido en LA ESCRITURA EN ESCENA) - Editorial Corregidor (Colección Norte-Sur) - (fecha original: 1993) - Buenos Aires - 1994. HELMAN, Jorge - La clínica como escritura - (próxima aparición) - Diarios Clínicos - Lugar Editorial - Buenos Aires - 1994.

FREUD, Sigmund - Recuerdo, Repetición y Elaboración - 1914.

FREUD, Sigmund - Más allá del Principio del Placer - 1920.

FREUD, Sigmund - El Yo y el Ello - 1923.

HELMAN, Jorge - FIN DE AN-LISIS - Publicado por ACHERONTA N°3 (Primer Revista Psicoanalítica en formato electrónico) - Acceso Internet, vía e-mail: acheronta@msa.psiconet.org.ar - Mayo 1996.

LACAN, Jacques - Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis. (discurso de Roma). incluido en Escritos I - Lectura estructuralista de Freud - Siglo XXI Editores - (fecha original: 1953) - México - 1971.

MILNER, Jean Claude - La Obra clara (Lacan, la ciencia, la filosofía) - Bordes Manantial - Buenos Aires - 1996. En esta afirmación he comprimido los siguientes referentes:

- LACAN, Jacques - SEMINARIO XX - Aún - (Encoré) - PAIDOS - 1972/3.
- LACAN, Jacques - SEMINARIO XXIII - Joyce, el sinthoma - Versión Escuela Freudiana de Buenos Aires - 1975/6 Razones de brevedad me imponen acotar el desarrollo del concepto de Repetición.

No obstante ello algunas de las ideas aquí expuestas emanan de: KIERKEGAARD, Sören - In vino veritas y La Repetición - Ediciones Guadarrama - Madrid - 1976; y LACAN, Jacques - SEMINARIO XI - Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis - Barral - (fecha original: 1964/65) - Madrid (España) - 1976.

LACAN, Jacques - SEMINARIO XI - Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis - Barral - (fecha original: 1964/65) - Madrid (España) - 1976.

VIDAL-NAQUET, Pierre - Los judíos, la memoria y el presente - Fondo de Cultura Económica - Buenos Aires - 1996.

HELMAN, Jorge - El azar no es sólo un juego - Diario La Prensa (Suplemento de Profesionales - Sección Psicología) - Buenos Aires - 14 de diciembre de 1994. Publicado por el Diario electrónico Interlink Headline - News N° 149 en su edición del 28.6.95 - Publicado por ENCUADRES N° 19 - Junio de 1996. Próxima aparición en versión inglesa en Clinical Studies: International Journal of Psychoanalysis - Volume 4, Number 1 - (Critical Press - New York City - U.S.A.) - 1996.

Algunas reflexiones sobre cultura, ciencia, ética y psicoanálisis

Hernando Bernal

Vivimos en un mundo donde es paradójico que, a medida que la ciencia avanza y trae como resultado nuevas tecnologías que hacen mas cómoda la vida, ésta se llena de problemas que van desde lo ético hasta lo ambiental. A esto Freud lo denominó *malestar en la civilización*. Ese malestar surge desde el momento en que el hombre, para poder fundar la cultura, debió resignar, por medio de una prohibición, todos sus impulsos y pasiones más primitivas —canibalismo, incesto y asesinato—.

La cultura humana se funda en el momento en que se instaura una ley que sirve para regular las relaciones entre los hombres. Aceptar esa ley implica renunciar a la satisfacción de esas pasiones y deseos.

Todo esto se ve claramente en el aprendizaje por el que pasa un niño para llegar a ser un sujeto civilizado: debe renunciar a sus impulsos y respetar las reglas que lo norman y le permiten desenvolverse en sociedad. El malestar es el precio que se paga por el sometimiento a las exigencias de la civilización, la cual impone su cuota de sacrificio sobretudo a la sexualidad y a la agresividad de los seres humanos; de ahí que la presencia de los otros se haga hostil y difícil de soportar.

Lo que Freud no imaginó fue que ese malestar producido por la culturización, se llegara a multiplicar por el hecho de que la civilización incluyera en ella el progreso de la ciencia y sus efectos. Desde su aparición, la ciencia desencadenó un desarrollo acelerado de tecnología, con lo que se llegó a pensar que iba en la vía de mejorar considerablemente la vida de los seres humanos, pero sus efectos muestran en muchos aspectos un empeoramiento de dicho malestar: el consumo de drogas lícitas e ilícitas no cede; las expresiones de violencia son cada vez más acentuadas; el racismo, el regionalismo, los conflictos étnicos y religiosos estallan por todos los rincones del planeta; el terrorismo y las guerras que se están viendo aparecer en diferentes puntos del planeta son pan de cada día ya. El hombre, forjador de la cultura, se convierte así en su principal enemigo: él ha construido una civilización que puede destruir en cualquier momento.

¿Existe acaso una relación directa entre el progreso científico y el actual malestar social?

El discurso de la ciencia, discurso que hoy orienta a la humanidad toda, es un discurso de reciente nacimiento —siglo XVII—. En el momento en que se utilizó una fórmula para expresar un fenómeno que permanecía inexplicado, surgió la ciencia con todas sus consecuencias. Con la llegada de cada nueva fórmula matemática, de cada explicación científica, el universo dejó de ser mágico y dejó de pertenecer a los dioses para convertirse en ecuaciones que pasaron a gobernar el destino de los hombres.

Con el discurso de la ciencia se produce algo sorprendente, y es la operatividad y eficacia que llegan a tener esas fórmulas matemáticas sobre el mundo físico real. Por eso cuando se dice *discurso de la ciencia*, se habla de ese discurso que ha logrado con una ecuación, capturar, enmarcar, formular un saber en el orden de lo real.

Desde el momento en que nace la ciencia, se inicia un progreso en el que se ha visto cambiar el mundo de una manera tan radical, que a diario vemos sus efectos en la forma acelerada como se introduce la tecnología en todos los ámbitos de nuestra vida. Su presencia tiene un lugar privilegiado en el ámbito de lo humano, lo que hace que el sujeto padezca las consecuencias de su discurso; el sujeto siente sobre él todo el peso de la civilización, las exigencias del mundo moderno se le hacen difíciles de cumplir o de conciliar con sus verdaderos deseos, lo que lo hace un sujeto sufriente.

Llama la atención que a medida que se ha desplegado este progreso científico, nuestro mundo ha sido inundado por objetos que se acumulan como desechos en espacios que se denominan basureros. Pareciera ser que la acumulación de basuras es uno de los signos del paso del Hombre por este mundo; ella se cuenta por millones de toneladas. Abarca desde el indegradable plástico, hasta los desechos nucleares; desde las envolturas de los comestibles, hasta las toneladas de chatarra que flotan en el espacio alrededor de este planeta. Es un hecho que la transformación de lo real siempre produce un resto, un objeto de desecho.

En la constitución del ser humano como sujeto civilizado, también produce un resto, algo que se pierde irremediabilmente en ese paso a la civilidad. Dicha pérdida esta representada por la renuncia a la satisfacción de los impulsos sexuales y agresivos. Esta pérdida de satisfacción tendrá enormes consecuencias en la conformación del sujeto, en la estructuración del deseo y en la manera como se la va a pasar en la vida buscando pequeñas compensaciones, en un intento por reparar esa pérdida de satisfacción provocada por su ingreso a la cultura.

El progreso científico no deja de tener efectos concretos en la posición del sujeto en el mundo. Pero, ¿de qué sujeto se está hablando? Se habla del sujeto que la ciencia en su método sistemáticamente desconoce, debido a su interés por las cosas objetivas —la ciencia pone poco o ningún interés en la posición subjetiva de los seres humanos en el mundo—; se habla del sujeto que padece las consecuencias de ese saber aún cuando es él el que hace ciencia. Se trata del sujeto que renuncia en el momento de su ingreso a la cultura, a sus pasiones más primitivas y que día a día se las tiene que ver con el malestar producido por dicha renuncia. En fin, digámoslo de la manera más sencilla posible, estamos hablando del sujeto que sufre, o si se quiere, del *sujeto del inconsciente*, en tanto que el sujeto es inconsciente de la causa de su sufrimiento.

De este sujeto la ciencia no se ocupa, lo excluye de su discurso; se ocupa sí de su organismo: busca mantener vivo dicho organismo e inclusive, en ocasiones, mantenerlo vivo a pesar de las consecuencias que esto pueda tener sobre él. De este sujeto y de su subjetividad, con su particular manera de hacerse a un sufrimiento, es de lo que se ocupa el psicoanálisis.

Frente al malestar creado por la civilización se proponen diferentes y variadas respuestas, las cuales van desde las más esotéricas hasta las más técnicas, pasando por todo tipo de terapias. Todas ellas brindan una respuesta al sufrimiento humano. Básicamente estas respuestas se pueden reunir bajo tres modalidades: las de tipo esotérico o mágico, las que da la religión y las que se enmarcan dentro del mismo discurso científico.

¿Es casual que, en medio de tanto progreso científico, haya hoy por hoy una proliferación de discursos esotéricos, religiosos, y muchos otros que se denominan terapéuticos?. Nunca antes se había visto a la ciencia tan *cogida de la mano* del esoterismo como ahora. Se esperaría que la ciencia llegara a desplazar a la magia y a la religión, pero no es esto lo que ha sucedido. ¿Por qué en plena era científica hay cada vez más un surgimiento de discursos mágicos y religiosos?

Progreso y malestar son los dos nombres de la civilización moderna en todos sus ámbitos. El psicoanálisis no es más que una entre todas las respuestas a ese malestar, pero habría que aclarar que la respuesta del psicoanálisis al sufrimiento no es una respuesta ni religiosa, ni técnica. El psicoanálisis se sitúa más bien entre la religión y la ciencia, lo que quiere decir que el psicoanálisis no es ni lo uno, ni lo otro. La respuesta del psicoanálisis al malestar producido por la civilización, es una respuesta **ética**.

¿Qué significa esto? Primero, que no se trata de una respuesta técnica. La ética es algo que se opone a cualquier procedimiento técnico y por eso se dice que el psicoanálisis no es una terapéutica como otras que sí recurren a procedimientos técnicos para tratar el sufrimiento. Segundo, como se trata de una respuesta ética, apunta al **deseo** y a la **verdad** que contiene cada sujeto. El psicoanálisis se ocupa de interrogar la verdad del sufrimiento de cada sujeto, su causa, el por qué un sujeto se hace a un sufrimiento particular y se sostiene en él. Esa verdad que contiene cada sujeto es *un saber no sabido* por él: un saber **inconsciente**.

Aquello «no sabido» se puede traducir por un no deseo saber del inconsciente, o sea, un «no deseo saber sobre la causa de mi sufrimiento». ¿Por qué los sujetos no quieren saber nada sobre esto? Porque dicho sufrimiento representa para cada sujeto un bien muy preciado, porque con él obtiene una compensación a la pérdida, al sacrificio al que está obligado por ingresar a la cultura. Esto significa que el sufrimiento es una forma de satisfacción en 1a vida, y no, como se cree corrientemente, que la felicidad es la mayor forma de satisfacción.

El psicoanálisis ha puesto en evidencia que el más preciado bien del sujeto no es la felicidad, sino la manera particular como cada uno se hace a un sufrimiento propio. Se esperaría que los seres humanos busquen el placer y la felicidad en la vida, pero no: el ser humano, como lo descubre la clínica psicoanalítica, es un ser que busca la manera de procurarse un sufrimiento, con el cual se satisface. Es como si el ser humano encontrara la felicidad en el mal, lo que podría parecer incoherente si las cosas se miran desde la apariencia, pero si nos detenemos en la forma como se conducen los seres humanos en el mundo, se puede observar ese hecho.

Ahora bien, ese sufrimiento es particular a cada sujeto, por eso la verdad del sufrimiento que el psicoanálisis interroga, es una verdad singular. Es una verdad que el psicoanálisis propone a cada sujeto descubrir con otro, que es el psicoanalista, a partir del momento en que se decida a hacerlo. No se trata para nada de una verdad universal, sino de una verdad que concierne a cada sujeto, a uno por uno. Lo que precisamente le interesa al psicoanálisis es el malestar del ser humano en una civilización que no le asegura el logro de la felicidad.

Ya se vio aquí cómo a la ciencia no le interesa la singularidad de los sujetos por su búsqueda de objetividad y de generalidad. La manera de sufrir hace parte de esa singularidad de cada cuál. Los efectos de la ciencia van más bien en la vía de la universalización, en la vía de hacer a todos los sujetos iguales, reduciendo las singularidades a peculiaridades.

La universalización se ve cada día en el hecho de que todos los seres humanos adquieran los mismos productos de consumo, ven la misma televisión, estudian las mismas cosas, hacen uso de la misma tecnología, etc. Esto tiene como efecto el borramiento de las singularidades y eso mismo hace que dichas singularidades protesten, se reivindiquen, busquen la manera de existir, de hacerse un lugar propio dentro del mundo de lo universal. Esto es lo que se ve aparecer en los fenómenos sociales que acompañan la vida moderna, como por ejemplo, los regionalismos, nacionalismos, sectarismos, fanatismos, con toda la carga de agresión, guerra y terrorismo que ellos conllevan.

Algunas concepciones de la ética proponen establecer un código moral que gobierne la conducta del Hombre. A la ética se la llama ciencia de lo moral, arte de dirigir la conducta. Es una palabra que proviene del griego *ethos* y se traduce habitualmente como **carácter**. La ética hace parte de la producción cultural de una sociedad y busca la regulación de los vínculos recíprocos entre los seres humanos, lo que la convierte en una más de las exigencias de la cultura.

Freud concibió a la ética como un remedio, como un ensayo terapéutico, como una manera de alcanzar lo que todo el resto del trabajo cultural no habría conseguido: el control de la inclinación de los seres humanos a agredirse unos a otros. Hay que tener en cuenta que esta concepción de la ética implica una doctrina de valores, pero la ética del psicoanálisis es una ética que suspende todo juicio de valor. Esto significa que del psicoanálisis no es una ética para todos, sino que se trata de una ética relativa al psicoanálisis. Toda ética no es sino relativa a cada discurso; la ética del psicoanálisis es sólo una más entre muchas otras y por eso en el mundo existen, no una, sino varias éticas.

La ética del psicoanálisis no es de aplicación universal; el psicoanálisis no es para nada un directorio de conciencia o de conductas para la vida. Se trata de una ética que se corresponde con la manera como se practica el psicoanálisis, el cual no procede más que por la vía de la palabra en el campo del lenguaje. Si existe una ética psicoanalítica esta no es otra que *la ética del bien decir*. ¿Qué significa esto? El decir del que se trata no es únicamente decir palabras, ya sean estas elocuentes, eruditas o bellas; el decir, tal y como se define en psicoanálisis, es la palabra en tanto que ella funda un hecho; o sea que se trata de un decir que tiene consecuencias sobre lo real del sufrimiento del sujeto; un decir que tiene como efecto una renuncia al sufrimiento. Se trata, para decirlo de otro modo, de una *ética del deseo*. La ética del psicoanálisis es una ética el deseo y no una ética de la satisfacción en el sufrimiento.

El psicoanálisis lleva al sujeto a enfrentarse con la verdad de su deseo —que puede ser un deseo de sufrir— lo que no significa una liberación del deseo. Se trata más bien de una ética que busca hacer responsable al sujeto de su sufrimiento y de su deseo. Es una ética que le permite a él como sujeto ocupar el lugar donde se satisface en el sufrimiento; ocupar el lugar donde sin saber muy bien cómo ni por qué, se garantiza un sufrimiento.

Esto tiene como consecuencia una **subversión del sujeto**, o sea un cambio de su posición subjetiva, un cambio en la manera como él ve el mundo, de tal manera que el sujeto renace como aquel que sabe la causa de su deseo y de su sufrimiento. Y por lo tanto, un sujeto responsable de su posición.

¿Y qué tiene que ver el deseo con el *bien decir*? Pues que decir la verdad sobre el deseo —el deseo es esencialmente una falta, se estructura alrededor de una falta: solamente se desea cuando se carece de eso que se desea— es algo bien difícil, ya que el sujeto lo pone al servicio de su malestar —de su sufrimiento— porque se trata de un deseo inconsciente, no sabido, y de una verdad no dicha. El psicoanálisis es un discurso que apunta a la verdad como **causa** del sufrimiento del sujeto, un sujeto que de la verdad como causa no

querría saber nada. El psicoanálisis pone a la verdad en el lugar de la causa, entendiendo a la verdad como una palabra que se define por ser idéntica a aquello de lo que habla.

La ética del psicoanálisis también hace referencia a la responsabilidad que los psicoanalistas tienen, uno por uno, de la presencia del inconsciente en la cultura. De la existencia de los psicoanalistas depende también la existencia del inconsciente, existencia que es precaria en tanto que, si hemos definido al inconsciente como *un saber no sabido por el sujeto*, un saber separado de él, es porque le resulta muy fácil evadir en sus manifestaciones, en las formas como se presenta el inconsciente al sujeto: sueños, lapsus, equívocos, olvidos, síntomas, fenómenos sobre los cuales el sujeto no quiere detenerse a pensar lo que pueden significar.

Se espera que la movilización de ese saber inconsciente tenga un efecto real no sólo sobre la posición del sujeto respecto a su sufrimiento - que su sufrimiento ceda- sino también con respecto a su malestar dentro de la civilización. Por eso el psicoanálisis tiene como nueva tarea dar respuesta al malestar de la civilización.

Bibliografía.

AGUILAR, Julián. *Cultura y Ética en el Pensamiento de Freud*. En Disparatorio #4. Revista Colombiana de Psicoanálisis. Febrero de 1993. Fundación Freudiana de Medellín, pág. 67.

FREUD, Sigmund. *El Malestar en la Cultura*. En Obras Completas, Amorrortu editores. Tomo XXI, Buenos Aires, pág. 57.

LACAN, Jacques.

- *Posición del Inconsciente*. En Escritos 2. Siglo Veintiuno, décima edición, México, 1994, pág. 834.
- *La Ciencia y la Verdad*. Ibis. Pág. 834.

MILLER, Jacques-Alain. *No hay Clínica sin Ética*. En Matemas I. Manantial, Buenos Aires, 1987, pág. 122.

QUINET, Antonio. *La Ética*. En Disparatorio #1. Revista Colombiana de Psicoanálisis, Abril de 1989. De. Fundación Freudiana de Medellín, pág. 57.

SOLER, Colette. *El Psicoanálisis y la Ciencia*. En Disparatorio #3. Ibis. Noviembre de 1991. Pág. 9.

Une fiction de la psychiatrie

François Morel

L'enseignement ne laisse qu'une part très réduite sinon nulle aux questions épistémologiques tant la médecine est sûre d'elle-même dans sa saisie du réel. Il m'a paru néanmoins toujours étonnant que l'enseignement de la psychiatrie tende à faire passer son contenu sur le même plan que celui de la médecine somatique avec le même style de présentation, sur le mode de, à la même mode que celle-ci.

Une fiction de la psychiatrie ? J'avais d'abord pensé "la fiction de la psychiatrie", mais il n'en reste pas moins que la psychiatrie recouvre un champ assez vaste constitué d'une mosaïque de pratiques différentes qui excluent la généralisation. Le titre le plus approprié serait donc "une fiction d'une psychiatrie" mais il rendrait mal compte du fait que la psychiatrie dont je vais parler occupe maintenant une place dominante voire écrasante dans la pratique, la recherche et l'enseignement. Il s'agit de la psychiatrie telle qu'elle est théorisée, j'ose le dire : théorisée, à partir du DSM III, avec le soutien corrélatif des recherches menées dans le domaine de la psychiatrie biologique et la pharmacologie.

On peut se poser la question de l'intérêt d'un tel travail qui concerne la place de la psychanalyse dans le champ social, et donc éloigné de la pratique des cures. Il va tenter de rendre compte d'une difficulté récente de la psychanalyse dans son débat avec la psychiatrie. Il va également souligner le rôle fondamental du discours universitaire dans le champ social, bien au-delà de ce que son nom peut suggérer : discours qui se tient à l'université. Le repérage des effets de ce discours chez chaque sujet a une incidence dans la cure tant il renforce singulièrement les axiomes égologiques en les appareillant de sa technicité.

Clinique du signe et médiation de l'Autre

C'est à partir d'une phrase d'un patient psychotique que je voudrais introduire mon sujet:

"il y avait des voix qui venaient me parler"

qui du point de vue de la clinique psychiatrique moderne pourrait s'écrire :

clinique psychiatrique (patient) = a

ou en a peut se repérer l'hallucination qui en tant que phénomène de jouissance est expressément isolée du discours du patient. Cet isolement de la lettre a indique que l'implication subjective dans le rapport à cet hallucination n'est pas retenue. C'est la traduction de : " - Hallucinations acoustico-verbales " que l'on trouve dans les manuels de psychiatrie qui comme le DSM III utilise la méthode des critères.

On pourrait proposer de rendre compte de cette même phrase avec le point de vue de la clinique psychanalytique de cette manière:

clinique psychanalytique (patient) = (S1-->S2)? a
\$

où l'implication subjective dans le rapport au phénomène de jouissance qu'est l'hallucination est expressément formulée, témoignant que l'hallucination a comme signe passe par la médiation de l'Autre, c'est-à-dire d'une articulation signifiante S1-S2 qui représente le sujet \$, soit cliniquement ce que dit le patient.

On peut noter que Freud n'a jamais renoncé à l'abord de la clinique par la médiation de l'Autre et n'a jamais cédé à la tentation de l'observation naturaliste, même quand l'occasion s'en présentait, en particulier pour ce qui est de sa clinique de l'infantile. Son observation du jeu de la bobine n'aboutit pas ainsi à je ne sais quelle stadification sensori-motrice. Dans l'observation du jeu du Fort-Da (1), Freud repère la mise en rapport des

jaculations signifiantes " o-o-o-o " et " Da " (que l'on peut connoter S1 et S2) avec le mouvement de la bobine (que l'on peut noter par a) . Ce qui correspond bien au mathème de la clinique analytique que l'on vient de présenter. On peut également faire la remarque que c'est un malentendu concernant au fond cette façon de cliniquer par la médiation de l'Autre qui inaugure le débat sur la sexualité féminine : l'exploration digitale de son orifice vaginal par une fillette, même dûment certifié, filmé, observé, reproduit ne dit strictement rien de la représentation signifiante qui s'en fait. C'est bien un malentendu sur des bases telles que l'on voit très bien qu'il s'agit dès l'origine d'un dialogue de sourds.

Clinique psychiatrique et discours du Maître

Chez Lacan on trouve également dans ses choix psychiatriques une fidélité à une clinique qui respecte *la prise du texte subjectif, l'enveloppe formelle du symptôme, vraie trace clinique dont nous prenions le goût*. Il s'agit de la clinique de Clérambault, qu'il reconnaît pour son *seul maître en psychiatrie*, en qui il voit *une récurrence de ce qu'on nous a décrit récemment dans la figure datée de la Naissance de la clinique* (2). C'est pour lui une clinique *plus proche de ce qui peut se construire d'une analyse structurale, qu'aucun effort clinique dans la psychiatrie française*.

On peut remarquer deux points dans ce passage de 1966. D'une part il n'y a plus pour lui après-guerre d'élaboration clinique dans le champ psychiatrique *pas la moindre découverte*. Dans son " petit discours aux psychiatres " (3), il va même faire de sa thèse sur paranoïa d'autopunition *la dernière pointe* de ce qui a pu se dire en psychiatrie, le premier des psychanalystes se pense également le dernier des psychiatres ! D'autre part, quand il s'agit de la clinique psychiatrique, Lacan fait référence explicitement à la fonction du Maître comme tel. La clinique psychiatrique n'est pas dissociable de la position du maître et Lacan ne découvre pas de maîtres en psychiatrie au-delà des années 30. Nous y reviendrons.

J'ai donc fait remarquer en introduction la tendance fondamentale et de plus en plus accentuée dans la clinique psychiatrique à faire disparaître le sujet du signifiant au profit de cet isolement du signe, isolement qui permet de faire de grouper les malades authentifiés par ces signes. Ces groupements de signes assez arides forment l'ossature des nouvelles nosographies modernes dont le D.S.M. III (4) est la plus achevée. Comment s'est donc constitué ce poids grandissant du signe dans la clinique psychiatrique?

Le discours de la science oublie les faits historiques et on a pu un temps croire que les maladies mentales existent de toujours, repérées comme telles avec des signes de cet ordre. C'est depuis la thèse de Foucault sur l'histoire de la Folie qu'elles sont redevenues un objet de discussion entre historiens. On pourrait croire également que le statut du signe dans la pathologie médicale a toujours été le même, ce qui n'est pas du tout le cas.

Structure prémoderne de la nosographie

La thèse de Foucault à qui Lacan nous renvoie dans *Naissance de la clinique* est celle d'une mutation radicale de la fonction du signe à la charnière du XVIIIème et du XIXème siècle. Son analyse (5) montre que au XVIIIème siècle, siècle des Lumières auquel renvoie Lacan dans sa postface des *Écrits* (6) *le signe dit précisément cette même chose qu'est le symptôme. Dans sa réalité matérielle le signe s'identifie au symptôme lui-même*. Le symptôme est d'abord un élément signifiant qui ne devient signe que sous un regard sensible à la différence, à la simultanéité, à la succession. Il s'agit de l'analyse de Condillac mise en pratique dans la perception médicale. *Le signe, c'est le symptôme lui-même, mais dans sa vérité d'origine*. Il y a un *isomorphisme de la maladie et de la forme verbale qui la cerne... dans la clinique comme dans l'Analyse, l'armature du réel est dessinée d'après le modèle du langage*. Pour médecins et philosophes *le monde est l'analogon du langage*.

On peut, je crois, rendre compte de cette structure prémoderne du savoir médical par le mathème du discours du maître:

S1->S2
\$ • a

<p>S1: Signifiant Maître être suprême Nature souveraine Idéal de la "langue bien faite" de Condillac</p>	<p>S2: le Savoir Dispositif du savoir médical esclave, ordonné par l'idéal de "la langue bien faite"</p>
<p>a : le plus-de-jour le corps, le cadavre opacité dans ce discours, écran à la transparence de la maladie, définie par le libre jeu des signifiants qui la constituent. La mort un obstacle au libre épanouissement de la maladie.</p>	<p>\$: Sujet les symptômes en vérité La maladie est isomorphe à la forme verbale qui la cerne, les symptômes définissent sans résidus son essence C'est la philosophie réalisée</p>

DISCOURS DU MAITRE APPLIQUE A LA NOSOGRAPHIE DES LUMIERES

\$ est le symptôme en position de vérité, les symptômes sont la vérité de la maladie. *La maladie n'avait de vérité que dans les symptômes, mais elle était les symptômes donnés en vérité.*

S1, signifiant maître renvoie à l'être suprême, à l'idéal de "la langue bien faite" de Condillac, la Nature.

S2, le savoir-esclave de cette langue.

En a le corps qui occupe la position de ce qui est produit, déchet dans le discours du maître, le corps là ne joue pas un rôle déterminant puisque dans la clinique, il peut constituer un écran à la transparence de la maladie, définie par le libre jeu des signifiants qui la constitue. De même, la mort, du point de vue de cette nosographie est considérée comme un obstacle au libre épanouissement de la maladie.

Tout s'articule dans ce discours sauf le rapport entre \$ et a soit entre la maladie et le corps, à l'endroit où Lacan place la barrière de la jouissance. Comme le souligne Foucault *le rapport entre la maladie et la mort n'était pas vraiment pensé...n'avait été scientifiquement pensé ni structuré dans une perception médicale.*

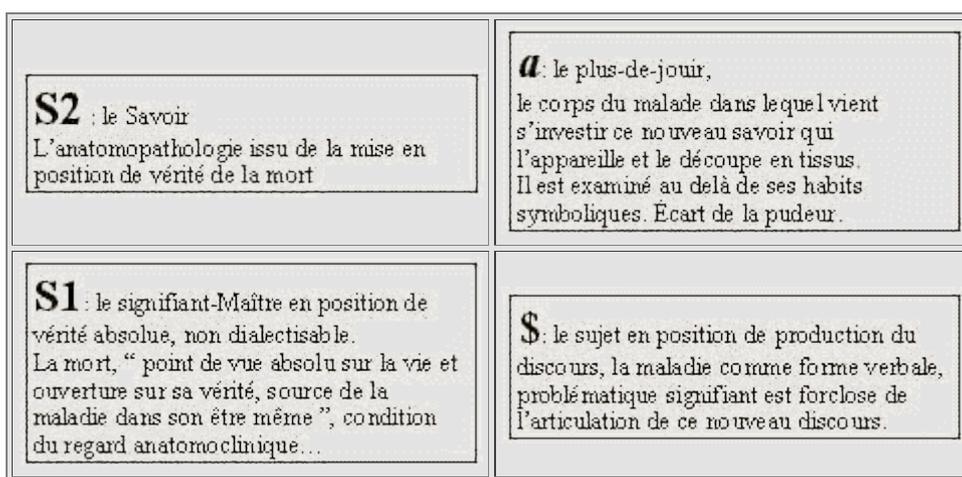
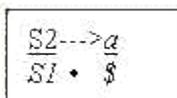
La nosographie du XVIIIème siècle est une tentative d'exhaustion signifiante de la maladie dont on voit les prémises comiques dans le malade imaginaire de Molière où finalement le malade lui-même joue le rôle de gêneur dans les beaux discours tenus par les médecins, s'il se sauve de la mêlée ça ne change rien au débat. Il y a manifestement une dimension symbolique de la maladie : la maladie est un beau discours de la nature altérée. La nosographie philosophique de Pinel, qui deviendra ultérieurement le fondateur de la psychiatrie au moment de la Révolution en est une forme achevée. Et ce n'est donc pas de hasard que Pinel, d'abord médecin et auteur d'une monumentale " *Nosographie philosophique ou La méthode de l'Analyse appliquée à la médecine* " (7) soit en France le premier maître en psychiatrie et qu'inversement sa contribution au savoir médical ne s'équivalise à rien.

Citons simplement dans sa nosographie le genre III du premier sous ordre de l'ordre premier de la classe quatrième de sa nosographie qui est le...Tintouin. On conçoit que si la nosographie était philosophique, il fallait également que le malade soit lui aussi bien philosophe. Encore les malades des Lumières ont-ils eu de la chance que Derrida ne soit pas né au XVIIIème et que Pinel n'ait pas essayé d'appliquer la méthode de la déconstruction à la médecine...

Structure de la nosographie médicale moderne et discours universitaire

Au début du XIXème siècle s'achève le changement épistémologique dans le champ de la médecine : le signe n'est plus le *symptôme parlant*, mais *ce qui se substitue à l'absence fondamentale de parole dans le symptôme*. Au XVIIIème siècle le signe était un symptôme lu et renvoyait à la maladie. Au XIXème siècle, le signe déjoue le symptôme devenu muet et renvoie à la lésion. Le nouveau savoir médical est ce qui perce, élimine l'écran symbolique des symptômes. Ce nouveau savoir n'exclue pas le corps. Au contraire, il le prend pour instrument, et a pour vérité une la mort. Qu'est-ce d'autre que l'anatomopathologie, sinon un savoir qui trouve sa référence véridique dans le corps mort?

Ici, c'est la structure lacanienne du discours dit universitaire qui va rendre compte de l'articulation de cette nouvelle modalité du signe.



STRUCTURE MODERNE DU SAVOIR MEDICAL

S1: la mort en position de vérité, le point d'Archimède de la lecture anatomo-clinique de la maladie, mort anticipée par les signes, révélée par la dissection. Le rapport entre la maladie et la mort bien sur connu au XVIIIème mais impensé (la mort ne participait pas à la vérité de la maladie dans le discours médical , devient la scientifiquement pensé : *La mort qui...dit rétroactivement la vérité de la maladie* (p. 162)...*La mort comme point de vue absolu sur la vie et ouverture sur sa vérité...**La source de la maladie dans son être même* (p. 158)...*La vie avec sa dureté réelle, la maladie comme possibilité de déviation trouvent leur origine dans le point profondément enfoui de la mort.*

S2: le savoir des nouveaux signes qui investit, traverse de sa nouvelle visibilité a , le corps du malade devenu esclave, instrument du savoir passé à la commande. C'est l'anatomopathologie.

\$:en position de production, à la place de ce qui était en reste, en excès de jouissance du discours du maître (plus-de-jour). Là, c'est un fait de structure très général, le sujet \$ est écarté, et en rebut (ou plus-de-jour) du discours scientifique. Il retourne au réel. On peut dire qu'il est en position de forclusion dans ce discours médical, ce qui est à rapprocher de l'effet de forclusion du sujet dans le discours de la science.

L'exclusion du sujet du signifiant propre à ce discours est une situation vérifiable et absolument courante dans la pratique médicale quotidienne. L'art du médecin consiste à faire bien passer la pilule. Il doit, d'une part, faire fonctionner la nouvelle structure du savoir médical, c'est-à-dire repérer ces nouveaux signes bizarres sur et dans le corps que la médecine d'avant ignorait le plus radicalement, et qui ne sont le signe d'aucun sujet. Et ce médecin, d'autre part, a également à laisser son patient essayer de continuer à soutenir sa position de sujet, alors que la considération du sujet est structurellement impossible dans ce qui fait l'os, si j'ose dire, de son art.

Ce n'est pas si simple, ça génère un malaise, d'où les séminaires de formation à la relation médecin-malade qui soulignent de façon caricaturale et parfois culpabilisante cette division qui s'opère chez le sujet médecin dans son acte. Chaque sujet médecin y est confronté. Un analysant qui fait de la médecine générale me disait :

"Tant que c'est dans le domaine technique, je suis à mon aise. Mais quand c'est le domaine de la douleur morale, de la mal-vie je ne suis pas à mon aise. Comment marquer le respect que l'on a pour le corps de l'autre? Le corps de l'autre me fait plus penser à un objet qu'à quelque chose de semblable à moi., dans la façon de palper, j'en sais rien, dans la façon d'être.. Il me semble que les patients ont beaucoup de patience pour me supporter".

Si j'ai beaucoup insisté sur la médecine, c'est parce que Foucault voit dans la structure de ce nouveau savoir une notion très généralisable, il voit précisément la disposition anthropologique qui soutient toutes les sciences humaines.

Structure de la nosographie psychiatrique moderne

Comment situer le statut de la clinique psychiatrique vis à vis de ces deux structures conceptuelles successives du savoir médical? La thèse de Bayle (1822) qui décrit notamment les lésions anatomo-cliniques de la paralysie générale (manifestation de la syphilis nerveuse qui remplissait alors les hôpitaux), ouvre la voie à l'espoir de voir l'ensemble des maladies mentales rejoindre la médecine. La nosographie et partant les signes de la clinique psychiatrique subissent dès lors et jusqu'à nos jours l'influence essentielle de cette nouvelle structure de discours régissant le savoir médical. Néanmoins malgré cela, c'est le discours du maître qui a prévalu dans le registre de la psychiatrie jusque, disons pour ne pas ergoter, à la thèse de Lacan. C'est dans le discours du maître décrit pour la médecine pré-moderne, caractérisé par *l'isomorphisme de la maladie et de la forme verbale qui la cerne* que Lacan trouve ce qu'il appelle la *fidélité à l'enveloppe formelle du symptôme*, symptôme dont la matérialité est fondamentalement langagière. Il y a bien sur une opacification de la vérité par le présupposé chez tous ces maîtres que leur description n'est dans le fond qu'une anatomie pathologique projective qui attend que sa vérité anatomo-clinique se dévoile un jour.

Mais ce qui sera réellement retenu chez ces maîtres (comme Kraepelin ou Clérambault), leur trésor clinique, résidera non pas dans leurs hypothèses physiopathologiques, leurs statistiques fumeuses, leurs courbes de poids, leurs photos, mais dans la solide charpente langagière de leurs descriptions cliniques. La pression du nouveau discours médical pourtant vieux déjà de 150 ans n'a pas réussi jusqu'à la guerre à effacer la production des discours du maître dans le champ de la psychiatrie. La fidélité persistante de la clinique à la structure langagière rend bien compte du fait que les psychanalystes aient trouvé et trouvent encore une articulation, un lieu de débat, de lecture possible de cette psychiatrie. En effet, le savoir de Maître rend compte, au moins partiellement de la structure du sujet (hormis sa division par le fantasme qui est opaque).

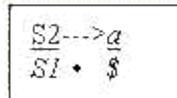
Ce dialogue entre la psychanalyse et la psychiatrie peut donc actuellement continuer, à l'unique condition de se référer au style de cette clinique qui date déjà de longtemps, d'un discours révolu.

Mais tout ça, c'est sans compter la naissance contemporaine de celle de l'Ego-psychologie et de la pharmacothérapie d'une clinique qui parviendra à évacuer l'écueil langagier de la précédente.

C'est du moins comme ça que j'interprète la critique par Lacan de la sémiologie moderne dont il dit qu'elle est *toujours plus engagée dans les présupposés raisonnants* (8). Dans le même sens, il parle dans " D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose " du postulat psychologique d'une unité subjective, *d'un fond théorique qui se donne comme psychologie* (9). C'est cette supposition indéracinable de l'Ego qui est le soutien véridique du discours universitaire, la fiction de la psychiatrie moderne.

Les travaux récents en matière d'imagerie médicale (scanner cérébral des schizophrènes, etc) ne dépassent pas le niveau d'un " remake " au vingtième siècle d'une phrénologie cérébrale. Ces travaux contribuent néanmoins par leur caractère véritablement envahissant à obscurcir complètement la position du sujet pourtant déterminante dans la clinique mais ils ne peuvent véritablement s'assumer comme le postulat véridique de cette nouvelle clinique à moins de faire postulat d'hypothèses les plus variées.

A défaut de produire une anatomie pathologique de la folie qui tienne le coup, c'est donc l'Ego qui va remplir le rôle que la mort avait joué dans le discours moderne de la clinique. C'est ce que nous allons tenter de décrire avec la structure du discours universitaire appliqué au DSM III.



<p>S2 : le Savoir Le savoir "athéorique" issu de la mise en position de vérité de l'Ego</p>	<p>a : le plus-de-jour, L'être du malade dans lequel vient s'investir ce nouveau savoir qui l'appareille et l'évalue méthodiquement en ravalant la dialectique du signifiant au niveau d'un langage-signe</p>
<p>S1 : le signifiant-Maître en position de vérité absolue, non dialectisable. Non plus la mort, "point de vue absolu sur la vie et ouverture sur sa vérité" mais l'APA, fidélité interjuge et consensus, garantie de l'athéoricité. Non plus la mort comme condition du regard sur la vie, mais la transparence du "on se comprend"</p>	<p>\$: le sujet en position de production du discours, le symptôme comme forme verbale, problématique du signifiant est forclosée de l'articulation de ce nouveau discours.</p>

NOSOGRAPHIE PSYCHIATRIQUE ET DISCOURS UNIVERSITAIRE

S1 : le signifiant-Maître en position de vérité absolue, non dialectisable. Non plus la mort, "point de vue absolu sur la vie et ouverture sur sa vérité" mais l'APA, fidélité interjuge et consensus, garantie de l'athéoricité. Non plus la mort comme condition du regard sur la vie, mais la transparence du "on se comprend". L'Ego normatif des psychiatres américains règle ce qu'il en est de l'appréciation de la pathologie mentale, en est l'étalon de mesure, *le sens absolu* (10). C'est bien le postulat de l'Ego, la Jocratie dont Lacan parle dans l'Envers de la psychanalyse. C'est une structure qui met évidemment à mal tous les discours préexistants en psychiatrie.

S2: Le repérage clinique sur ce fond hautement véridique se fait par la méthode des critères, technique de réduction du discours du patient à des signes pertinents. Dans "Fonction et Champ de la parole et du langage en psychanalyse" (11) se trouve une critique en règle du ravalement du langage au langage-signe qui est en pratique dans l'ego psychology des héritiers anglo-saxons de Freud. C'est le langage-signe qui permet d'accorder plus de crédit à un borborigme viscéral pendant la séance qu'au reste de ce qui est dit. Le langage-signe, comparable en sa structure au langage des abeilles, est fondamentalement méconnaissance et même technique de méconnaissance de la médiation de l'Autre symbolique, ravalement de la demande symbolique au besoin imaginaire. *C'est au titre permanent de sa fonction de signe que le discours du sujet est dévalué* (12)

a : le plus-de-jour. L'être du malade dans lequel vient s'investir ce nouveau savoir qui l'appareille et l'évalue méthodiquement en ravalant la dialectique du signifiant au niveau d'un langage-signe.

\$: c'est là le point essentiel sur lequel je tenais à en arriver, on n'est plus là à l'Envers mais à l'exclusion de la psychanalyse éliminée fondamentalement. C'est la preuve que la psychiatrie moderne s'est séparée radicalement et récemment (dans ces cinquante dernières années) de ce qu'elle autrefois soutenait. L'hégémonie du DSM III n'est que le témoin achevé de la séparation de la psychiatrie d'avec le sujet.

Pour conclure j'illustrerai ce que je viens de dire une brève anecdote clinique de nos temps modernes.

Conclusion : un dialogue entre collègues de nos jours

Je me souviens d'une patiente chez laquelle je n'avais pas entendu dans ce qu'elle disait de moyens qui lui permettent de s'affranchir du désir de l'Autre. Le lien social lui apparaissait comme un écrasement douloureux et permanent. Fondamentalement elle ramenait tout cela à une faute incestueuse avec son frère commise dans l'enfance, faute somme toute assez banale mais qui, chez elle faisait retour sans que cela puisse s'effacer d'aucune façon. J'avais fini par déduire après un débat conséquent confrontant pratiques analytique et psychiatrique que sa structure était psychotique et proche de la mélancolie : elle était la jouissance revenue au lieu de l'Autre et effectivement elle pensait qu'il fallait donc s'éliminer. Je l'ai hospitalisée face à sa menace suicidaire. De l'hôpital elle m'a téléphoné angoissée pour me dire qu'elle était incluse dans un essai thérapeutique, que cela lui faisait peur mais qu'elle n'osait pas le dire. Je lui dit qu'elle n'y était absolument pas contrainte et qu'il suffisait de dire qu'elle n'y tenait pas. Une heure après, elle me rappelle pour me dire que l'interne lui avait répondu qu'on allait tout de même démarrer le protocole, le chef de service la rassurerait bien un peu plus tard, et que des évaluations cliniques ont donc commencé sur le champ. J'ai alors appelé l'interne pour formaliser le refus de ma patiente, ce qui s'est passé tout à fait courtoisement. Puis je lui ai lancé une perche, lié à mon questionnement sur son cas. " Qu'est-ce que vous en pensez cliniquement ? ". " Ah, je peux vous le dire maintenant, je viens de remplir son protocole, c'est un Trouble dépressif majeur d'intensité modérée sur Trouble de la personnalité d'intensité modérée ".

Merci, l'oncle Sam!

Notes

- (1) S. Freud, Au-delà du principe de plaisir, Essais de Psychanalyse (1920),p 49-56, Petite Bibliothèque Payot, 1981.
- (2) J. Lacan, *Écrits, de nos antécédents*, p. 65
- (3) J. Lacan : " Petit discours aux psychiatres ", prononcé le 10 Novembre 1967 au cercle d'études psychiatriques sous le patronage d'Henri Ey.
- (4) American psychiatric association, DSM III, Masson, 1980.
- (5) Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, chapitre VI : "des signes et des cas", p. 87-105, col. Galien, PUF
- (6) J. Lacan, *Écrits*, Seuil, dernière page de couverture
- (7) Ph. Pinel, *Nosographie philosophique ou la méthode de l'Analyse appliquée à la médecine*, 1818.
- (8) J. Lacan, *Écrits, de nos antécédents*, p. 65, Seuil
- (9) J. Lacan, *Écrits, D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, p. 531.
- (10) J. Lacan, *Le Séminaire, L'envers de la psychanalyse (69-70)*, p. 70, Seuil.
- (11) J. Lacan, *Écrits, Fonction et Champ de la parole et du langage en psychanalyse*, p.237-322, (1953)
- (12) J. Lacan, *Écrits, Variantes de la cure-type*, voir p.337

Algunas cuestiones sobre las psicosis

Jorge Bafico

En el neurótico por lo general la vida transcurre signada por determinadas frases oraculares.

Cuenta Jones (1) que Freud "había nacido con la cabeza cubierta por una membrana fetal, hecho que se interpretó como seguro augurio de felicidad y fama ... la orgullosa y feliz mamá creyó firmemente esta predicción..."

El lugar asignado por nuestra historia en cuanto nos determina, aunque pueda ser cualquier lugar está (en el neurótico) como efecto de la sustitución del deseo de la madre por el nombre del padre, siendo esta operación fundante de lo fálico.

Estas frases oraculares tienen un estatuto de maldición, en el sentido del maldecir, ya que el niño neurótico nunca es bien dicho como falo.

Podríamos pensar al sujeto neurótico como organizado alrededor de un polo central al cual se deben y se miden todas las significaciones.

¿Ahora bien, que ocurre en la psicosis?

Cuando se habla de psicosis, normalmente se entiende la misma como la aparición de fenómenos de psicosis o mejor dicho como manifestaciones alucinatorias o constitución del delirio.

La clínica psicoanalítica no es una clínica descriptiva fenomenológica, sino que es una clínica estructural, entendiendo como estructura un grupo de elementos que forman un conjunto co-variante.

La estructura siempre se establece mediante la referencia de algo que es coherente a alguna otra cosa que le es complementario.

Lacan en el seminario sobre las psicosis (2) manifiesta, "...interesarse por la estructura es no poder descuidar el significante."

A partir de esto tenemos un primer punto para pensar las psicosis de otra forma a la descriptiva fenomenológica.

I) SOBRE LA "ERRANCIA "

Calligaris nos trae un caso (3), de un paciente norteamericano que llegó a su consultorio traído por su mujer, ya que la misma frecuentaba los medios analíticos.

A partir de esto, esta persona de unos 30 años, trabaja con Calligaris alrededor de un año.

"Fue militar combatiente en Vietnam, dejó el ejército norteamericano al finalizar su período pero no fue desertor, nada de eso. Decidió volver a los Estados Unidos, de la manera más interesante posible. El regresaba, pero no había llegado a los Estados Unidos, porque volvió a través de Birmania, India.

Se quedó en la India durante mucho tiempo. En esa época se había relacionado con drogas y finalmente llegó a Europa.

En Europa encontró a la mujer con la cual se casó. La mujer era heredera de una importante empresa en París. Permaneció con ella en Francia ocupando un puesto de dirección en la administración de esta empresa.

El problema que llevó a su mujer a enviarlo era el siguiente: estaba casado con ella, no tenía hijos y por otro lado, acabó siendo el amante de su suegra, lo que aparentemente traía problemas a la mujer, tal vez a la suegra, no sé, pero a él no le planteaba ningún problema.

No obstante, él llegó y se quedó en el consultorio más o menos un año."

El análisis se suspende debido a que el paciente no concurre más sin saber Calligaris el porqué, unos meses después se entera que su ex-paciente estaba preso, debido a que: "estaba en un bar, en un bar cualquiera y no sé como, algunos bandidos que aparentemente estaban preparando un asalto pensaron que él tenía cara para el negocio, le propusieron que participara en el asalto, él aceptó y se fue con ellos. El asalto salió mal, un asaltante murió y él fue preso."

Hasta acá el recorte del caso, ahora, la pregunta que surge es por qué Calligaris se plantea una psicosis cuando no hay evidencia de fenómenos psicóticos, no se observaría en este sujeto ni crisis, ni delirio, ni alucinaciones.

Lo que le llama la atención de sobremanera a Calligaris era que este sujeto estaba disponible para cualquier cosa, cualquier camino y cualquier dirección eran para él caminos posibles.

El hecho de haber sido combatiente en Vietnam, Hippie, gerente, eran diferentes caminos que podía tomar. Lo que aparece, es que en este sujeto no hubiera un mundo de significaciones que estuvieran organizados alrededor de una unidad de medida posible.

Calligaris plantea que él observaba en el trabajo analítico, que este sujeto no tenía una posición ideológica definida con respecto a nada de lo que hacía, por ejemplo el ser combatiente, o por qué participó del asalto. "Nada de lo que hablaba se presentaba como una forma de significación electiva, pero todo tenía significación"(4).

En relación a la transferencia Calligaris nos dice que no encontraba nada en el orden del sujeto supuesto al saber, ni en el orden del desafío, o de la queja neurótica. El análisis aparecía como un recorrido más, otro camino posible en este sujeto, donde si bien estaría en un mundo en el cual existe significación, todas las significaciones son significaciones en si mismas; no se miden con una significación que distribuya las significaciones del mundo (como sí lo podríamos pensar en las neurosis).

Es un sujeto como lo bautiza Calligaris "eminentemente errante".

Un sujeto que puede errar, en el sentido que no existe un lugar a partir del cual podamos medir la significación.

El determinismo propio de la psicosis en este sujeto habría de buscarse en la falta del signifiante eje de toda articulación, el signifiante de la ley, Nombre del Padre, que no ha tomado su lugar en la cadena y todos los demás significantes vagan sin rumbo.

Este sujeto estaría destinado a errar por los caminos donde todas las señales se ponen a hablar por si mismas.

II) SOBRE EL PASAJE AL ACTO

"Se cuenta que un alienado creía ser un grano de trigo. Puesto que parece criticar perfectamente su delirio, el psiquiatra lo deja en libertad. Pero resulta que inmediatamente después de haber salido del manicomio regresa corriendo al consultorio del médico.

"¿Qué le sucede, ahora? ". Y el recién curado contesta: " Hay una gallina allá afuera!!!".

"Pero usted ya sabe que no es un grano de trigo". - " Yo sí, doctor, ¿pero ella lo sabrá?"-.

Jean Allouch

(Marguerite, Lacan la llamaba Aimée).

En los años ochenta, un pueblo del interior, cuyo nombre no es relevante, se vio conmocionado por el "feroz" asesinato de uno de los estancieros más respetados de la zona. Este hombre fue encontrado apuñalado en su campo.

Del expediente surge, que la causa de la muerte se debió a las heridas recibidas de arma blanca, una cuchilla de 30 centímetros de hoja, que le provocó: "*Herida penetrante en flanco izquierdo hemo neumo tórax con probable fusión de hígado*", y lo que causó, en definitiva su muerte, "*herida penetrante en corazón*"

El culpable fue rápidamente descubierto, se encontraba contando el ganado, más precisamente vacas en el establecimiento rural que pertenecía al que se encontraba a pocos metros... muerto.

El homicida al que llamaremos Juan era el capataz de la estancia hacía ya 18 años.

El acto

Juan se encontraba juntando el ganado para contarlo, ya que era norma que cuando el capataz de estancia termina su contrato, debe presentar un inventario del stock vacuno para que así haya un control por parte de los dueños. Este contrato por lo general no está escrito, pero es una tradición en los establecimientos rurales, que haya un control entre las partes patrón-capataz en relación al ganado.

Juan había sido despedido por haber pedido, por primera vez en 18 años, aumento de sueldo. Se le había otorgado dos días para que juntara el ganado y lo contara, ya que él lo había pedido formalmente.

El día anterior al que se estipuló el recuento del ganado y la partida de Juan, llega el patrón y le dice al antes mencionado que se vaya, que ya nada tiene que hacer en ese lugar. Juan le plantea que no se puede ir sin antes contar el ganado, ya que eso es inherente a su función.

El patrón insiste en que se tiene que ir sin contar el ganado, que no le importa en lo más mínimo que realice el recuento del mismo.

Juan, no entiende la negativa, se enfurece y por primera vez en su vida insulta a su patrón. Se genera una discusión, Juan se descontrola..., se lanza sobre su (ya en ese momento) rival que se encontraba desarmado... saca su cuchilla y lo apuñala cuatro veces... el patrón cae... la sangre se adueña de la escena... a los pocos minutos muere.

Juan es procesado y más tarde penado por el delito de "Homicidio doloso", imputándosele una pena de siete años de penitenciaría.

Un poco de historia...

Como se dijo anteriormente, este hombre había trabajado durante dieciocho años en ese establecimiento, ganando apenas poco más que un peón, si bien su cargo era de capataz.

El tipo de trabajo que realizaba le implicaba encontrarse alejado de su familia durante semanas ya que la "*responsabilidad de mi cargo así lo requería*".

Llamaba la atención que le habían ofrecido varios trabajos mejor remunerados, pero él siempre había desistido ya que en ninguno de los trabajos propuestos, el cargo era el de capataz. Tampoco expresa una crítica en relación a su trabajo, ni a este patrón que aparece como un hombre muy riguroso, de quien los empleados que tenía (a excepción de Juan) no podían sostener por demasiado tiempo un contrato de trabajo con él, debido a las exigencias y al trato que dispensaba a los mismos.

Los motivos

Debido a que la policía no pudo determinar los motivos del crimen, se recurre al asesoramiento pericial psiquiátrico-psicológico a fin de poder establecer los motivos que esclarecieran la subjetividad del acto de Juan, ya que la defensa esgrimió la inimputabilidad del autor del homicidio.

Nada encuentran los peritos, a través de diferentes entrevistas en el tiempo inmediatamente posterior al acto, que haga pensar en su inimputabilidad, no hay indicios ni de delirio, ni de desestructuración de la conciencia, ni de ningún otro indicador semiológico que demuestre fehacientemente la locura del acto.

Lo que llama profundamente la atención a los peritos, es el estilo del crimen, fundamentalmente la saña del acto que no guardaría relación con el sujeto que comete el mismo. Siendo precisamente su característica principal su falta de agresividad.

Juan es condenado por el delito de " Homicidio " a siete años de penitenciaría, (el Código Penal de nuestro país en el capítulo XII que versa sobre, " Los delitos contra la propiedad física y moral del hombre", tipifica a este tipo de figura delictiva como, " *El que con intención de matar diere muerte a alguna persona, será castigado de veinte meses de prisión a doce años de penitenciaría* ".

Los rastros del acto

¿Que es lo que hace que una persona que trabajó durante dieciocho años en un régimen de explotación sin decir nunca una palabra, dejando de ver a su familia semanas enteras debido a las exigencias de su patrón, explote con una ferocidad llamativa por no dejarlo contar las vacas ?

¿Cual es la dimensión del acto de Juan?

Poder pensar el pasaje al acto desde una perspectiva psicoanalítica implica poder situar el acto en relación a la historia del sujeto, en este caso a la historia de Juan.

Subraya Lacan en el Seminario "El Acto Analítico" que: "El sujeto por así decirlo, se precipita desde allí donde está, desde el lugar de la escena donde solo puede mantenerse en su estatuto de sujeto como sujeto fundamentalmente historizado y báscula esencialmente fuera de la escena: tal es la estructura del pasaje al acto". (5)

El pasaje al acto implica en quien lo realiza una especie de borramiento en la medida que el sujeto como tal es defenestrado.

La reconstrucción histórica del pasaje al acto de Juan, se torna muy difícil en este tiempo de investigación, debido a la gran imprecisión de nuestros datos. Sin embargo hacemos la apuesta a otra lectura del crimen y porqué no, del acto.

En "Motivos del crimen paranoico: El crimen de la hermanas Papin", Lacan plantea que "...una sola huella de formulación de ideas delirantes anterior al crimen debe ser tenida en cuenta por un complemento al cuadro clínico... todo psiquiatra conoce el ambiente especialísimo evocado muy a menudo por no se sabe qué estereotipia de las palabras de tales enfermos, antes incluso que esas palabras se concreten en fórmulas delirantes...". (6)

Treinta y siete años después, Lacan, nos dice que: "Todo lo que en nuestra paciente (Aimée) fueron construcciones, delirio, manifestaciones propiamente dichas psicóticas, se vinieron abajo de golpe con este a punto de remate que es algo específico y distinto de lo que podemos observar en relación con otras psicosis. Es poco frecuente encontrar esta manifestación, este fenómeno singular: ver (si de eso se trata) el delirio, eliminarse tal cual, de manera absolutamente radical". (7)

¿No estamos aquí frente a un caso similar, donde las manifestaciones propiamente dichas psicóticas desaparecen después del acto?

Reconsideremos el tiempo previo del pasaje al acto, buscando las huellas que determinarían el mismo.

Surgen, a partir de esta lectura, dos hechos que merecen ser tenidos en cuenta.

El primer hecho ocurre aproximadamente un mes antes del desenlace fatal.

Juan se encontraba poniendo un alambrado. En ese momento llega su patrón y le dice que lo está haciendo mal; y agrega algo que nunca en esos dieciocho años había dicho: " *Usted no parece capataz, mire como está poniendo ese alambrado*"

El segundo hecho ocurre dos días antes del acto. Fue cuando por primera vez, Juan decide pedirle aumento de sueldo a su patrón.

Su mujer durante años, frente a los diferentes ofrecimientos laborales, le pide a Juan que cambie de trabajo, pero él no lo hace ya que en ninguno de esos trabajos le ofrecían desempeñarse como capataz

Es importante poder marcar esta secuencia:

a) Incidente del alambrado (" *Usted no parece capataz* ")

b) Pedido de aumento de sueldo

Planteo esto como una secuencia, ya que el aumento de sueldo no estaría vinculado al dinero sino a la función, el pedido de aumento de sueldo no surge en cualquier momento, surge en el tiempo en que Juan es interpelado en su nominación de capataz.

Por lo tanto, lo que pediría Juan a su patrón es que lo ratifique como capataz al reconocerle un sueldo acorde a su cargo y a su rango.

Situamos el acto homicida en relación a las tensiones sociales que vivía Juan, estos hechos que remarcamos giran en torno al significante **capataz**.

El patrón, con el despido desconoce el reconocimiento que pide Juan; asimismo con el hecho de no dejarlo contar las vacas (función inherente al capataz) lo desconoce nuevamente.

Pensemos en la secuencia a partir de esto:

a) Incidente del alambrado (" *Usted no parece capataz* ").

b) Pedido de aumento de sueldo.

c) No dejarlo contar las vacas.

Es en el tiempo previo al pasaje al acto, donde puntuamos algunos hechos que permiten hacer otra lectura del tiempo de desestabilización de Juan, tiempo en que las intuiciones e interpretaciones delirantes dominan la escena, tiempo del acorralamiento imaginario.

Allouch en el trabajo "Ustedes están al corriente hay una transferencia psicótica" manifiesta que la psicosis no se da como acción sino como reacción, "La interpretación delirante no inventa un saber sino reactivamente a una interpretación originada en el Otro, en la intuición delirante, la insistencia de una significación, por enigmática que sea, es primeramente planteada y reconocida en el Otro".(8)

Pensamos el acto de Juan como un acto paranoico, en la medida que está en relación directa con las tensiones sociales que se fueron desencadenando; y porque nos hace saber que su acto ha de ser leído como consecuencia de un saber que se le impone, a través de los fenómenos elementales que la psiquiatría adjetivó como delirantes: la intuición y la interpretación.

Cuando los peritos interrogan a Juan, investigando acerca del porqué del ataque a un hombre que estaba desarmado, la respuesta de Juan es terminante " ***yo lo tuve que matar primero, no tuve más remedio que matarlo, sino él me iba a matar a mí***"

Su reacción la podríamos pensar como una reacción a la persecución que le viene del Otro. La reacción de Juan no se produce ante el patrón sino ante esas imágenes paranoicas que le vienen desde el campo del Otro, " el delirio comienza a partir del momento en que la iniciativa viene del Otro". (9)

Juan dice que, en el momento de enfrentamiento con su patrón " **era él o yo**", frase que reflejaría la aparición de una imagen que alcanza el saber de las intenciones del Otro. A esta experiencia Lacan la llama "conocimiento paranoico".

El patrón, al desconocer por tercera vez a Juan como capataz, establece con ese acto un quiebre en el orden establecido hasta ese momento. Este patrón que renuncia a su función de ser el que controle que su empleado cuente el ganado, establece un quiebre en el orden establecido hasta ese momento. A partir de ese momento el patrón no está en un lugar diferente al de Juan:

1) Patrón __ (no_igual) __ Juan

2) Patrón ----- Juan

no igual

¿Qué pasaba con Juan si no contaba las vacas? , ¿significaba acaso que él ya no era *no patrón*?

El no reconocer a Juan como capataz por parte del patrón en estos tres momentos, rompe para este sujeto, uno de los términos de la nominación que lo sostienen.

Pensamos que este acto puede ser entendido desde una dimensión que excede lo simbólico, Juan durante 18 años, se pudo sostener imaginariamente en una relación con su patrón, mientras este hiciera de sostén de un lugar que intentara organizar un mundo de significaciones. Ahora, cuando el patrón no actuó como tal (patrón), el frágil equilibrio se rompió sacando a los personajes de la escena, situando al pasaje al acto como un intento de recomposición.

Hoy, Juan es un preso modelo, teniendo como "abrigo" una cárcel que lo nomina y lo sostiene, pudiendo restablecer nuevamente un mundo de significaciones, donde él como preso, podría diferenciarse del Otro, restableciendo por la dimensión imaginaria un orden.

Bibliografía

- 1) Ernest Jones- **Vida y obra de S. Freud**, Ed. Hormec
- 2) Jaques Lacan - **Escritos II, " Una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de las psicosis"**, Ed. Siglo XXI
- 3) Contardo Calligaris- **Introducción a una clínica diferencial de las psicosis**, Ed. Nueva Visión
- 4) Idem.
- 5) J. Lacan. **El acto analítico**, 1967, inédito.
- 6) J. Lacan. **Motivos del crimen paranoico: el crimen de las hermanas Papin**, Siglo XXI, México 1976, p.342.
- 7) J. Lacan, **intervención en el servicio del Dr. Daumézon, en el Hospital Sainte- Anne**, 1970, inédita.(tomado del libro Marguerite, Lacan la llamaba Aimée, de Jean Allouch.)
- 8) Jean Allouch. **Ustedes están al corriente, hay una transferencia psicótica**, publicado en Littoral 7/8, Ed. La torre abolida, 1989, p.48.

9) J. Lacan. El Seminario 3. **Las Psicosis**, sesión del 4 de julio de 1956. (no está esta transcripción en el seminario publicado por Paidós) Tomado del libro Marguerite, Lacan la llamaba Aimée, de Jean Allouch .

Psi-jurídico

La familia Ingalls en los tribunales

Roberto V. Saunier

I.- DOS FAMILIAS - DOS HISTORIAS

Charles Ingalls es un hombre joven, robusto, sano, limpio, prolijo, buen mozo, hábil, honesto, leal, trabajador y practicante religioso.

Antonio, aunque todavía es joven, aparenta ser un hombre mayor. Su piel está curtida por el sol, el frío y un hábito de higiene que no siempre puede satisfacerse. Sufre de dolores en la columna producto de esfuerzos realizados en su época de estibador. No anda bien del estómago ya que su dieta no es muy equilibrada y medio escasa. Por otro lado, más alcohol que sólidos, han ido produciendo sus efectos. Antonio es torpe en sus movimientos y rudo en sus expresiones. Es honesto, leal y trabajador, cuando consigue ocupación.

Caroline es discretamente bella, delgada, joven, sana, blanca, rubia, prolija, habilidosa.

Quien ve a Rosa no puede imaginar que alguna vez haya sido más joven o siquiera mínimamente atractiva. Es morocha y su tez oscura denuncia antepasados indígenas. Su gordura habla de mucho pan, galleta y pastas; entre otras cosas por constituir una dieta blanda imprescindible ante la falta de casi todas las piezas dentales.

Charles es fiel esposo, padre amante, buen amigo, ciudadano responsable, vecino solidario.

Antonio ve poco a su mujer ya que las changas de ambos no coinciden en los horarios. La educación de sus hijos la confía a la madre aunque disfruta cuando va al potrero del barrio con los varones o se inquieta y emociona cuando se da cuenta que las niñas han crecido y ya son señoritas. Es amigo de sus vecinos, y respeta y responde a los códigos de la villa.

Caroline Ingalls, siempre impecable, se ocupa de socorrer a cuanta persona requiera de alguna ayuda; se hace cargo de la escuela cuando no hay maestra y colabora con el sacerdote en los quehaceres de la Iglesia. En ningún momento descuida su hogar cosiéndose sus propios vestidos, peinando a las niñas, haciendo cortinas para la sala o cocinando manjares para la comida familiar.

Rosa es solidaria con sus comadres a quienes también recurre en los momentos de más desesperanza. Va a la escuela de sus hijos cuando la llaman reiteradamente ya que el día que no trabaja, no cobra. A veces va a la Iglesia y con más frecuencia al culto que un pastor instaló en el centro de la villa. Su ropa conoció épocas más felices cuando era lucida por sus originales dueñas, las patronas de Rosa. Como puede, arregla alguna prenda que, ya gastada y sin botones, le dieron para la más chiquita. La cocina no le lleva mucho tiempo ya que, por lo general, es poco lo que hay para cocinar.

De la consagración del matrimonio de los Ingalls nacieron Mary, Laura y Carrie, años más tarde, Grace; la familia toda, en otro momento, adoptará a Albert.

El hijo mayor de Rosa es de una unión que tuvo a los 16 años; el gestor la abandonó cuando supo del embarazo. Los tres siguientes son de Antonio y la más chica fue producto de una violación a la que la sometieron cuando salía a la madrugada para ir a trabajar mientras Antonio estaba en Jujuy por la agonía y muerte de la madre. Antonio reconoció a todos, aún a los que no eran de él.

Con ellos vive también una hija de una media hermana de Antonio con su crío.

Las casas de las dos familias tienen cosas parecidas y otras muy distintas. Ninguno tiene agua corriente, pero los Ingalls siempre están pulcros e impecables. Por supuesto que no existe red cloacal ni instalaciones de gas. Los Ingalls cocinan con la leña que Charles recoge y hacha cuando llega de sus ocupaciones o cuando alegremente está disfrutando del merecido descanso semanal... después de haber ido a misa. Antonio y Rosa cocinan poco, en una garrafa de gas con la que también calefaccionan la casilla en la que viven.

Las dos familias han migrado de sus tierras natales. Los Ingalls han construido una hermosa casita de madera en la pradera. Rosa y Antonio armaron una casilla de chapas en unos terrenos fiscales. Los Ingalls han armado una pequeña quinta para el propio consumo; Rosa y Antonio tienen una gallina.

Charles nunca le levantó, siquiera, la voz a Caroline y ésta nunca desafió la mirada firme y cariñosa de su marido.

Antonio le pegó a su mujer alguna vez. La última fue cuando volvió a su casa, sin un peso, después de que lo echaran de la construcción. Rosa le había reclamado, gritando, que necesitaba plata para hacerle unos estudios en el hospital a la hija de la sobrina.

Los Ingalls son de la época en la que con poca azúcar se endulzaba un tazón de leche recién ordeñada. Rosa y Antonio son del tiempo en el que Charlie canta "La sal no sala y el azúcar no endulza".

II.- JUGANDO A MAMA Y PAPA

La Lic. Elena Cohen Imach refiere en un trabajo que presentara hace unos años en la Asociación de Psicólogos de Buenos Aires la existencia de un mito propio de las islas Andaman. Este diría que "la vida futura será la repetición de la vida terrenal, salvo que todo el mundo permanecerá joven, se desconocerá la enfermedad y la muerte, y nadie se casará ni será entregado en matrimonio".

Así este mito parece equiparar la enfermedad y la muerte con otro mal, el matrimonio. Curiosa manera de echar por tierra el "bienestar familiar", prototípico de la familia Ingalls; bienestar prometido por la humanidad desde el inicio de los tiempos. Este mito anticipa una feliz vida futura en la que estarían abolidas, al decir de Cohen Imach, "las penurias terrenales".

Bienestar y felicidad a encontrar en el seno de la familia, que el mito Ingalls cristaliza como para hacerlo más auténtico.

Una de las primeras dificultades con las que nos encontramos frente a estas cuestiones es la de definir qué es una familia?.

Pretenciosa interrogación que nos tienta a caer en posicionamientos ideológicos que nos alivien de tamaña empresa. Pregunta que no resulta ajena al espacio judicial en el que se ventilan algunas cuestiones "familiares". Después de todo recordemos que hay "Juzgados de Familia" y, por consiguiente, Jueces de Familia.

Dice Lacan en "La Familia":

"(...) la familia humana es una institución. El análisis psicológico debe adaptarse a esta estructura compleja y no tiene nada que ver con los intentos filosóficos que se pro-ponen reducir a la familia humana a un hecho biológico o a un elemento teórico de la sociedad.

Podríamos intentar, sin embargo, algunas aproximaciones a la definición. En principio, y según sea donde uno se pare, se inclinará a privilegiar, como lo enuncia Lacan, el lazo sanguíneo o el compromiso civil. Al respecto resaltemos que éste último adquiere el valor de un rito que recrea un mito.

Por lo general, en nuestra cultura, el vínculo sanguíneo va de la mano con el lazo civil, aún cuando el ejemplo de Rosa y Antonio indicarían lo contrario; por otro lado esta particularidad, por sí, no parece alcanzar para constituir un vínculo familiar. Así es como se supone, en principio, que padre es el marido de la mujer que dio a luz una criatura o aquél hombre que, dándole el apellido al niño, lo reconoce como hijo. Tal es el caso de Antonio.

En realidad la correspondencia entre la "familia biológica" y la cultural es sólo numérica.

Dice J. Lacan en "La Familia":

"En efecto, la familia humana permite comprobar en las primerísimas fases de las funciones maternas, por ejemplo, algunos rasgos de comportamiento instintivo, identificables con los de la familia biológica; (...) en este campo las instancias sociales dominan a las naturales: hasta un punto tal que no se pueden considerar como paradójicos los casos en los que las reemplaza, como por ejemplo en la adopción."

III.- LAS REGLAS DEL JUEGO

Lo que resulta indiscutible es que nada del lazo amoroso puede estar determinado por la regla.

Regla que sin embargo sí regula, además de las vinculaciones socioculturales, las relaciones internas propias del grupo.

Regla que sin duda reconoce su matriz en la universalidad de la Prohibición del Incesto como modelo que impulsa a la exogamia haciendo que nadie sea hermano de su hijo, padre de su nieto o hijo de su hermano.

Regla que al mismo tiempo instaura, en lo intrapsíquico, la marca de una falta, de la incompletud, de la castración simbólica. Regla que entonces abrirá al sujeto así constituido al juego del deseo.

IV.- LA PATERNIDAD NO ES UN JUEGO

J. Lacan introduce, en relación con el Edipo, el concepto de función. Y de ahí que planteará que lo relevante en esta dramática no lo constituye que Antonio sea o no el padre biológico y genitor del primer hijo de su mujer; que ni siquiera es importante, en la trama de la individualidad, el dar formalmente un apellido si tal acto concluye en eso. Explicará Lacan que lo que adquiere importancia es el cumplimiento de la función paterna.

Magistralmente este psicoanalista dirá en el Capítulo "La Carretera Principal" del Seminario III:

"(...) copular con una mujer, que ella lleve luego en su vientre algo durante un tiempo, que ese producto termine siendo eyectado - jamás logrará constituir la noción de qué es *ser padre*."

En otro lado del mismo capítulo dirá Lacan que no existen "animales humanos tan brutos que no se den cuenta de que, cuando uno quiere tener críos, tiene que copular", y al respecto nos advierte:

"Un efecto retroactivo es necesario para que el hecho de copular reciba para el hombre el sentido que realmente tiene (...) que el niño sea tan de él como de la madre."

Y para que esta posesividad tenga lugar es necesario que se dé una doble vertiente. Por un lado que haya un hombre que se interponga entre el niño y la madre ("no copularás con tu madre") y que al mismo tiempo prohíba a la mujer el acceso indiferenciado e irrestricto a su hijo ("no reintegrarás tu producto"). Por otro lado que haya una madre que respete esta normativa y que dirija su mirada deseante hacia afuera.

Si bien el dar el apellido es sinónimo de reconocimiento, lo es en la medida en que algo de esa posesión filial opere como contrapartida de este don. Freud recuerda en *El Malestar en la Cultura* que la renuncia pulsional que le imponemos a nuestros niños resulta efectiva toda vez que, a cambio, ofrecemos amor.

Y la ley de los códigos parece bordear algo de esta cuestión. Si Rosa hubiera quedado preñada de su primera relación hoy, tal vez se hubiera podido forzar al genitor, exámenes de histocompatibilidad mediante, a que inscribiera como hijo a esa criatura. Pero nada del don está en juego en este acto. No es la mera inscripción ante el Registro Civil la que adquiere validez psíquica; después de todo todos llevamos un apellido que nos remite, de una u otra manera, a nuestros orígenes. En este sentido también podríamos decir que todos hemos tenido un padre.

Y esto también es cierto en todos los terrenos. Desde lo biológico no caben dudas, por lo menos por ahora. Desde lo social el Patronato de Estado se postula como suplencia allí donde aquél falta; desde lo intrapsíquico siempre habrá por lo menos uno que diga que no, o, en el peor de los casos estará forcluído y resultará una psicosis.

Y este fenómeno ocurrido dentro de la estructura familiar cobra relevante valor, más allá de lo intrapsíquico toda vez que tiene consecuencias, en tanto simbólico, en el orden de la cultura.

Volvamos a Lacan:

"Entre todos los grupos humanos, la familia desempeña un papel primordial en la transmisión de la cultura."

V.- DEL AMOR Y LA JUSTICIA

Y qué espacio hay en el seno de la familia para que el aparato judicial se entrometa?. Ya antes anticipamos que la regla no tiene cabida en el terreno amatorio.

Por otro lado parece indudable pensar que cuando una familia, o uno de sus miembros, llega a los estrados judiciales, es que algo de la dinámica interna está fallando en su operatoria.

Referimos antes que algo del orden del amor daba sostén a la palabra parental toda vez que ésta se postulaba como prohibidora. Es lo que Freud ha llamado imperativo categórico. Así es como resulta que nada de esta operatoria será exitosa sin esta variable que, sin duda alguna, escapa al Poder jurisdiccional. De allí que el control de las pulsiones ejercido desde el órgano de Justicia adquiriera entonces el valor de pura venganza a los ojos de los miembros de la familia.

Cuesta creer que los Ingalls llegaran a pasar por un Tribunal, salvo en caso de carga pública. Quién puede imaginar a Laura vagabundeando lejos de la mirada paterna?; quién puede pensar que Charles y Caroline llegaran a divorciarse?; y si así fuera quién podría aventurar que lo harían de manera controvertida?. Más allá de ciertos parámetros ideológicos que tiñen a los gestores de los Ingalls, es indudable que si hay un mensaje que transmiten es el del amor.

Si la pregunta a lo social es ¿cómo vivir con el otro? parece que, para responder, es suficiente con echar mano al orden del mundo, simbólico, inmutable y más o menos universal cuando la respuesta es enunciada desde el discurso del poder. Este se compone de una complicada mezcla de procedimientos científicos, técnicos y teóricos articulados desde una posición de presunto saber y de pretendido poder.

Pero si, como vimos, lo que se instaura en la subjetividad del cada uno es algo del orden del deseo, ¿qué poder cree tener el tribunal para corregir, reparar, educar o suplir esta carencia de amor?. ¿Qué dictamen puede firmar un Juez para que un padre ame a su hijo?

Entre líneas: Lecturas del pasaje al acto

Jorge Bafico

Duprée manifiesta que: "las figuras de la locura parecen estar repartidas según dos polos entre los cuales tal vez se ordena el conjunto de sus manifestaciones: por un lado un discurso a veces parlanchín, otras precavido, pero que raramente deja de apoderarse de lo escrito para su hacer-saber, es de manera ejemplar el caso Schreber.

En el otro polo la palabra se encuentra reducida a casi nada... y la locura entera parece concentrada en la sola efectuación del pasaje al acto."(1)

El pasaje al acto en la medida que parece mas susceptible por ese real que pone en juego, vuelve más viva la cuestión de la locura.

Cuando un caso de locura se presenta condensado en el solo pasaje al acto, rápidamente quien lo lee busca alcanzar cierto tipo de comprensión, no a partir de la de la literalidad del propio acto, sino a través de la subjetividad del lector.

"Un miércoles 10 de mayo de la década de los setenta, el Diario de la noche titulaba: **TRAGEDIA EN EL BARRIO SUR**. Matan a tres personas y le prenden fuego al apartamento. Tres personas murieron este mediodía a causa de un incendio originado en un apartamento en pleno corazón del Barrio Sur.

El viernes 12 de mayo la sociedad toda se estremecía: **TRIPLE CRIMEN DEL BARRIO SUR : DE LO MACABRO A LO INCREÍBLE, ASESINOS LOS PROPIOS HIJOS**.

" Claudia , de 20 años, hija mayor del matrimonio compuesto por Juan, italiano de 56 años, y Mirna, de 46, y hermana de la tercera víctima, Silvana, de 17 años, admitió sin dudar la autoría del triple crimen, parricidio y fratricidio.

El otro criminal es su esposo, Ronaldo , de 27 años, un adicto a quien no se le conocen hábitos de trabajo y si muchos defectos. "

(Transcribimos fragmentos de la reconstrucción del triple homicidio efectuado por un periodista en esa época).

" El martes 9 de mayo de 1989, en casa de los abuelos de Ronaldo, Claudia y su esposo se levantan temprano - aproximadamente a las ocho de la mañana - y desayunan tan sólo con cocoa..

Es probable que hubiesen ya ingerido algún psicofármaco.

Es a esa hora que ella sube al apartamento a hurtar una botella de whisky, encontrándose con su hermana Silvana y unas amigas. Está tan sólo unos minutos y baja con el whisky. Ronaldo la esperaba en la Rambla. " (11 hrs.)

14 horas

"Claudia abre la puerta del edificio con una llave que tenía en su poder. Suben hasta el quinto piso.

Claudia golpea en la pared del corredor que da a la cocina del apartamento. Sabe que su madre está preparando la comida para su padre. Sabe que él está durmiendo la siesta, una rutina que Juan repetía todos los días.

Silvana no está, a esa hora estudia. Ronaldo tiene el 'fierro' escondido en su campera.

Se dirigen por el corredor hacia la despensa. Mirna primero. Claudia detrás y finalmente Ronaldo.

Ya en la cocina se produce una discusión. Ronaldo extrae el hierro de entre sus ropas, Mirna se da vuelta y Ronaldo - que se había adelantado - le pega repetidas veces en la cabeza.

Claudia grita nerviosa. Ronaldo y Claudia se suben al cuerpo caído.

Mientras tanto, con su boca y nariz tapada, habiéndosele apretado el cuello... Mirna deja de respirar ".

14 : 20 horas

"El cuerpo de Mirna, sin vida, queda tirado en el piso de la despensa.

Juan no había oído nada. Claudia se asoma al cuarto y se sorprende.

Su padre la mira fijamente con los ojos bien abiertos. ¿ Qué hacés vos acá? ,

¡ Ándate ! es todo lo que le dice Juan..

Se levanta y va hacia el baño que está puerta por medio de su dormitorio. Ronaldo se esconde y espera agazapado, que abra la puerta y salga.

Cuando sale le pega en la cabeza con el hierro.

Juan, algo sorprendido, mira hacia el cuarto y al ver a Ronaldo pregunta : ¿ Y éste quién es ? .

Ronaldo lo golpea nuevamente. El padre de Claudia reacciona y lo toma por el cuello.

Se meten en el que fuera el dormitorio de Claudia trabados en lucha.

Claudia toma el hierro de las manos de su marido y comienza a pegarle en la espalda a su padre.

Juan no parece sentir nada y continúa sacudiendo a Ronaldo, a quien mantiene tomado del cuello. Siguen forcejeando hasta que Ronaldo logra zafar y salen rápidamente del cuarto dejando a Juan adentro.

Ronaldo cierra la puerta y se afirma con todas sus fuerzas al pestillo.

Juan cambia de idea y es él quien tranca la puerta con un pasador para que Claudia y Ronaldo no puedan entrar al cuarto. Rápidamente va hacia la ventana e intenta levantar la persiana.. La persiana se rompe. Ronaldo y Claudia se percatan del hecho y se disponen a entrar.

Adentro Juan grita, de todas formas, pidiendo socorro. Ronaldo le da un puntapié a la puerta y la abre. Claudia entra primero, Juan le dice que no se acerque: 'Te voy a matar ' , le advierte desencajado, amenazándola con el cuchillo y tomándola de un brazo... Ronaldo aprovecha su distracción y lo golpea nuevamente en la cabeza con el hierro. Juan finalmente cae.

Ronaldo le pisa el brazo en cuya mano tenía el cuchillo, se lo saca y lo arroja lejos. Claudia llora histérica mientras le grita que nunca más le va a pegar a una mujer. Ronaldo le tapa fuertemente la nariz y la boca, impidiéndole la respiración. Claudia arranca la correa de una cartera que estaba tirada en el piso del dormitorio y se la pasa a su padre por el cuello y comienza a ahorcarlo.

Dejan el cuerpo sin vida en el cuarto.- Se disponen a bañarse y cambiarse de ropa, ya que las que tenían puestas estaban manchadas de sangre.- Una vez cambiados deciden trasladar el cadáver de Mirna desde la despensa hasta el cuarto donde se encontraba el cadáver de Juan.

Después de esto se ponen a limpiar toda la casa con unas toallas y agua."

15 : 30 horas

"Se sentaron en el living y siguieron tomando whisky. "Me acuerdo que Ronaldo me decía que tomara, que me daba fuerzas - dice Claudia - en todo momento además me decía que me quería, que estaba todo bien ... por eso a veces digo, más que a veces siempre, siempre digo que para nosotros fue como una historia de amor. Qué manera de perder la cabeza.... pero fue algo así".

La rutina les indicaba que la hora de llegada de Silvana se aproximaba.

"Estuvimos hablando sobre qué hacer con Silvana y resolvimos que la íbamos a matar para que no se descubriera el hecho. Mi esposo había pensado que yo la convenciera, cuando viniera del liceo, de que fuera a la casa de una amiga a dormir, pero yo sabía que sin el permiso de mi padre no se podía ir. Fue por eso que resolvimos matarla a ella también.

Pienso que a esta altura ya no teníamos control, habíamos perdido la conciencia totalmente... de lo de Silvana no puedo ofrecer ninguna explicación".

17 horas

"A ésta hora llegó Silvana en compañía de unas amigas.

A las 18 horas llegó el abuelo, quien después de hablar un rato con las chicas se retiró

"Lo que más llamó la atención eran las constantes idas y venidas de Claudia. Lo que en verdad hacía era mantener al tanto a Ronaldo, que seguía escondido, de lo que estaba pasando en la casa".

Gonzalo, el novio de Silvana fue el último en irse esa noche. Recuerda que Claudia estaba como histérica.

21 : 10 horas

Silvana se entera que Ronaldo está en la casa, borracho, se dirigió hacia el cuarto de soltera de Claudia. Cuando Silvana pasa por la puerta Ronaldo le da un golpe con el hierro. Varios golpes.

Silvana cae, y Ronaldo encima de ella, le tapa la nariz y la boca para que no pueda respirar. La dejaron cuando vieron que estaba muerta.

21 : 20 horas

"Levantaron el cadáver y lo dejan en el baño que está junto al dormitorio de Claudia.

Se bañan en el otro baño y después trasladan los cuerpos sin vida de Juan y Mirna hacia éste último.

El cadáver de Silvana queda en un baño, el de sus padres en el otro.

23 : 30 horas

"Estaba todo limpio. Claudia y Ronaldo se sentaron en el comedor en absoluto silencio. Resolvieron incendiar el apartamento. Ya era tarde así que lo iban a hacer a la mañana siguiente ". Luego se acostaron.

EL DIA DESPUES

"Durante la madrugada del 10 de mayo, pasó de todo: Seguimos tomando y nos fuimos al cuarto ... a mi me empezó a pegar el bajón de las pastillas; nos fuimos para el cuarto de mi hermana y nos sucuchamos ahí."

A las ocho de la mañana de aquel miércoles, Claudia se dirigió hacia la estación de servicio y compró 10 litros de nafta. Traemos los cuerpos hasta la posición en que luego fueron encontrados y empezamos a tirar nafta .

Muy pronto todo comienza a arder”.

Ronaldo, Claudia, así como las ropas y herramientas utilizadas en el crimen, desaparecen aquella mañana, un día después.-

LOS PERSONAJES:

Un informe psiquiátrico de la época refiere:

La Familia de Claudia:

Es hija mayor de Juan y Mirna, y junto con su hermana Silvana (dos años menor), conformaban el núcleo familiar .

Del padre: Claudia y amistades cuentan que: Nació en Italia en 1932.

Tenía dos hermanos varones y una hermana mujer. Tuvo varias ocupaciones desde los 16 años.

Castigado por su padre desde la temprana infancia; hasta que según él a los 18 años lo enfrenta diciéndole: " A mi no me vuelvas a tocar porque te voy a matar".

El a su vez sometía a castigos físicos a sus hermanos menores. Se caracterizaba por ser posesivo con su hermana.

Su vida amorosa de soltero es un misterio. Se presume que en la historia familiar **existirían antecedentes incestuosos.**

Refiere Claudia: " Papá era súper racista...

En mi casa había un cartel grande, que me mandó a hacer que decía : Gracias Dios mío por no ser negro, ni judío, ni mujer .

En una casa donde vivía con tres mujeres ... tenía libros de Hitler ... subrayados ... me quedó grabada una parte que decía : Por algo los grandes hombres de la historia fueron italianos ".

Claudia agrega que el abuelo paterno era socialista, " estaba en la otra punta ".

Amistades y compañeros de Claudia confirman esto y dan algunas de las siguientes impresiones : era represor y agresivo, " les hacía la vida imposible. Su agresividad repercutió en las relaciones interfamiliares de Juan que terminó cortando toda relación"

De la investigación que estamos realizando extractamos las consideraciones psicopatológicas del informe psiquiátrico sobre la flia. de Claudia : " *La familia por lo menos desde el nacimiento de la hija mayor era una familia patológica. Los padres no se llevaban bien entre sí, el padre era de carácter dominante y hostil y la madre pasiva, sumisa.*

Había subgrupos familiares, alianzas entre los diferentes miembros, madre-hijas, madre-hija menor, padre-Claudia, quienes estaban enquistados, incomunicados entre sí.-

La relación con los parientes era mínima, salvo con el abuelo.

Los secretos familiares se mantenían delante de las ocasionales visitas.

Al parecer únicamente Silvana tenía buenas relaciones extra familiares siendo ya las hijas adolescentes.

No fueron admitidos en el seno familiar los nuevos posibles miembros como los novios de las hijas. Todos estos hechos son potencialmente patógenos. "

La Familia de Ronaldo:

De uno de los informes psiquiátricos sobre Ronaldo y su familia, transcribimos textualmente: " Proviene de una familia de nivel socioeconómico medio-bajo, habiendo sido el padre soldador, y la madre costurera.- Tiene dos hermanos, uno dos años menor y otro cuatro años menor.

El matrimonio era bien avenido hasta los 10 años de edad de Ronaldo, época en la cual el padre (ahora fallecido) cambió su carácter, se volvió comunicativo con la esposa y con los hijos, llegando a negarles dinero para alimentos, produciéndose hechos como que el padre compraba comida para él y comía solo en presencia de su familia.

Dicha situación generó la separación de la pareja de padres, yéndose la Sra. con sus tres hijos a vivir a casa de la abuela materna.

El padre era un bebedor excesivo habitual. En ésta primera época, antes de la separación de los padres, Ronaldo y sus hermanos eran chicos normales con buenas relaciones intra y extrafamiliares.-

Ronaldo concurría a la escuela, rendía bien y tenía amigos, una buena inserción escolar, donde concurría.

Nos dice la madre que los trastornos de conducta del padre, que comenzaron más o menos a sus 10 años de edad lo enojaban a Ronaldo, lo irritaban y comenzaron a perturbar sus conductas. Sin embargo era el hijo que más visitaba a su padre, quien permaneció viviendo en la casa.

Un día al ir a visitarlo encuentra al padre muerto, el relato de ambos es algo confuso dando a entender que pasaron varias horas, hasta que en medio de una gran ansiedad pudieron saber que el padre estaba muerto.-

Esta muerte afecta seriamente a Ronaldo quien instala dos tipos de trastornos: Un duelo patológico dado por la dificultad de aceptar la muerte del padre, sentía su voz, sus pasos su presencia, por más de dos años.

Fue necesario entonces que la familia se mudara porque el hijo se sentía muy mal en esa casa donde presentía la presencia del padre muerto.

A partir de ese momento comienza con trastornos de conducta en pandillas liceales, y teniendo importantes dificultades de adaptación en secundaria.

En este período a los 14 años aproximadamente comienza a inhalar Pegapren y a ingerir drogas en forma lenta, progresiva, tomando anfetaminas, psicofármacos con alcohol, ésta drogadicción va a ir en aumento y los inhabilitará para la vida socio-familiar.

A los 18 años consigue su único trabajo estable con un cargo de dibujante en la Armada Nacional, donde permanece dos años, pide la baja por haber tenido un trastorno de conducta importante, para evitar mayores complicaciones.

Desde los 17 años aproximadamente tiene reiterados ingresos al Hospital Vilardebó por su drogadicción, siendo llevado habitualmente por la Brigada de Narcóticos.

En dicho Hospital es visto por diferentes colegas y Asistente Social, planteando dichos técnicos, diagnósticos que iban desde crisis de adolescencia hasta personalidad psicopática, haciendo mención en las diferentes historias de alcoholismo y conductas homosexuales, conductas que el paciente niega haber tenido.

Cabe señalar que en una de estas historias se describe que ha cortado ropa interior de la madre y de la hermana, por lo que el colega planteó en aquel momento trastornos de conducta que impresionaban como secundarios a trastornos psicóticos de la personalidad.

Ya se describió el alcoholismo y el trastorno conductual de su padre, a lo que hay que añadir el de su hermano quien también es drogadicto desde su temprana adolescencia.

Este hermano ha sido durante cuatro años miembro de la secta Hare Krisna viviendo en países fronterizos.

En una oportunidad Ronaldo también ingresó a éste grupo por dos semanas y en uno de sus ingresos al Hospital Vilardebó usaba la vestimenta característica y la cabeza rapada.

Con respecto a la madre, cuyos trastornos ya fueron detectados por los colegas del Hospital Vilardebó, éstos técnicos y nosotros la vemos como una madre incapaz de continentar a los hijos, muy ansiosa en ese momento y al parecer siempre sobrepasada en sus reducidas capacidades de manejo, constituyendo una madre típicamente esquizofrénica, protectora y a la vez indiferente con los hijos.

La relación de Ronaldo con la madre siempre fue muy deficiente, produciéndose numerosísimas veces agresiones de parte de él hacia ella, quien no podía distinguir cuando el hijo estaba intoxicado por el alcohol o por la droga, o tenía crisis clásticas de agresividad en que rompía lo que encontraba a mano en su casa.

Estamos hablando del extenso período desde su adolescencia hasta su casamiento.

En este lapso Ronaldo ha tenido relaciones temporales con chicas que ha llevado a su casa, que han tenido características similares entre sí y con las que presentaría después a su esposa Claudia".

Hasta aquí el resumen del informe al que hacíamos referencia.

En la década de los noventa sale a la venta un libro que investiga los hechos ocurridos, el periodista que llamaremos D.F. se plantea una investigación objetiva de los hechos acontecidos en aquellos años

D.F en la introducción del libro nos dice:

"Desde que acontecieron los hechos hasta la fecha siempre quise hacer este libro..."

Claudia había querido acercarse a mí algunas veces, pero no estaba segura si yo quería contactarla.

Inmediatamente le planteé la idea de escribir el libro, me contó que muchos otros periodistas y escritores ya le habían ofrecido la oportunidad de hacerlo pero ella siempre lo había descartado, sin embargo aceptó, porqué ? . "

Esa es la misma pregunta que nos hacemos nosotros, sigamos, D.F comienza a ensayar una respuesta:

"Pienso que porque la conocía desde muy chica (tenía cuatro años cuando la vi por primera vez) había conocido a su familia y también en cierta forma yo había sido protagonista de los hechos "

Que quiere decir D.F con protagonista de los hechos ?.

D.F se representa por el significativo protagonista, protagonista significa: "persona" que desempeña el papel más importante en un asunto"(2), si el asunto es el acto, cual será el papel del periodista ?; dejemos esta pregunta abierta y sigamos.

D.F nos cuenta en la introducción de como fue recopilando el material: entrevistas a Claudia, a amigos de la pareja , como tuvo acceso a la correspondencia de Claudia y Ronaldo, sin embargo nos va plantear que le fue imposible entrevistar a Ronaldo:

"Intenté hablar con Ronaldo a través de su abogado defensor, pero me fue imposible".

Sabemos que el encuentro D.F - Ronaldo hubiese sido posible, no solamente porque Ronaldo en ese tiempo de reclusión estaba autorizado a recibir visitas, sino porque además había pedido expresamente hablar con D.F acerca de la publicación del libro, este último nunca respondió.

Porqué este encuentro fue fallido?

D.F no puede escuchar lo que Ronaldo tiene para decir.

La realización del libro tuvo consecuencias para Claudia, en ese tiempo deja a Ronaldo. Hasta ese momento se seguían viendo en las llamadas visitas conyugales (una vez por mes).

Las discusiones ya existentes en la pareja se agravaron a raíz de la conveniencia o no de la publicación del libro en la medida que aún no habían sido condenados.

El abogado a cargo de la defensa de la pareja renuncia al caso debido a la inconveniencia de la publicación, en una conversación que mantuvimos nos comentó que él le prohibió a Claudia aceptar que publicaran lo relacionado con el caso y le manifestó que si lo hacía, él como su abogado renunciaba, **"Claudia no lo dudó aceptó que publicaran el libro"**.

Como vemos en el tiempo de gestación de la publicación no solamente el decir de Ronaldo queda fuera del libro, sino que además se produce la separación definitiva de la pareja, quedando también afuera del caso quien hasta entonces era el abogado defensor.

El peso del decir del acto de Claudia implicaría la caída de Ronaldo y su abogado, podrá D.F escapar a estos efectos en la medida que la demanda de Claudia lo implica en el posible futuro *jurídico - legal* de la misma?

En la última parte de la introducción D.F nos plantea:

"Cuando tuve el trabajo de investigación prácticamente terminado le pedí a Claudia que escribiera una carta respondiendo algo que seguramente la gente se preguntaría yo sabía por qué me había elegido a mí para hacer el libro , pero cuales eran las razones íntimas para aceptar hacerlo?

Sin corregir ni una coma, aquí esta su respuesta: tengo muchas razones para hacer el libro y también para no hacerlo.

Hacerlo significa para mí darle una sacudida a la gente, intento que todas las personas que hacen la "vista gorda" entiendan que hay situaciones en las que callar es participar...

Porque después que el mal está hecho, no hay forma de repararlo, ni huyendo, ni matando.

Cuántas personas hay que oyen como el vecino golpea a su hijo sin mover un dedo..?".(El subrayado es mío)

Hasta acá la respuesta de Claudia.

Frente a la pregunta de D.F del porqué lo eligió a él como testigo de su decir , Claudia argumenta en torno a dar una sacudida a la gente, pero no a cualquiera, ella la distingue, son los vecinos, son los que oyen como la golpean y porqué no decirlo como la violan.

Acaso D.F no era vecino de Claudia y como él dice protagonista de los hechos, *el protagonismo no lo nombra en la escena incestuosa?*

Claudia lo hace partícipe de la escena y le demanda que haga algo, que no huya, *que lave su culpa?*

La carta ubica a D.F en una posición en la cual no escapa a la versión de Claudia, el efecto del protagonismo asumido por quien escribe el libro lo condiciona a deslizarse por la versión que Claudia hace del acto, convirtiéndose en la mano ejecutora del mismo.

D.F centrará su investigación del acto sobre los ejes de un padre loco, racista y perverso, buscará motivos en la droga y el misticismo de Ronaldo para así poder pensar la influencia de este.

La locura quedará en el libro plasmada del lado de los hombres, padre y esposo quedando ella liberada del acto, no siendo responsable del mismo.

D.F paga su culpa exorcizando a Claudia de los demonios de la locura.

Pensemos ahora en que situación queda Ronaldo.

Si bien aún no estamos en condiciones de responder la interrogante del por qué del pasaje al acto de Ronaldo, esbozemos algunas hipótesis.

Subraya Lacan en el Seminario "El Acto Analítico": "El sujeto por así decirlo, se precipita desde allí donde está, desde el lugar de la escena donde solo puede mantenerse en su estatuto de sujeto como sujeto fundamentalmente historizado y báscula esencialmente fuera de la escena: tal es la estructura del pasaje al acto" (3).

El pasaje al acto implica en quien lo realiza una especie de borramiento en la medida que el sujeto como tal es defenestrado.

La reconstrucción histórica del pasaje al acto de Ronaldo, se torna muy difícil en este tiempo de investigación, debido a la gran imprecisión de nuestros datos sin embargo hacemos la apuesta a una primera lectura. Como veíamos anteriormente la versión que se hace del acto, ubica a Claudia en otra posición con respecto a la opinión pública. El acto de Claudia aparece como excesivo pero comprensible, ya que D.F nos muestra a una hija ejemplar, violada y castigada por un padre loco y racista, entregada por su madre cómplice de lo incestuoso, e influenciada por un esposo drogadicto místico.

D.F asume su "mea- culpa" como vecino protagonista, buscador de una verdad que termina siendo la versión de Claudia, quedando atrapado al intentar dar un sentido al acto, "Claudia soy yo" nos dirá en el final del libro.

Claudia no cambiará de posición subjetiva después del acto, se ubicará en relación a Ronaldo como antes con su padre, es decir como un objeto maltratado, como un objeto de castigo, aparecería en una posición estructuralmente masoquista, donde al decir de Lacan "...el masoquista se hace garante de no responder a la voz del Otro sino como un perro, se organiza pues de algún modo para perder la voz"(4).

Claudia no se compromete con el acto, no puede creer que Ronaldo pudiera llevarlo a cabo. Claudia no dice nada, hace actuar al otro, el otro responde como puede, con un pasaje al acto o escribiendo un libro.

Como decíamos anteriormente, la versión que se hizo pública de los hechos, deja situada la incomprendibilidad del acto del lado de Ronaldo. De este modo lo que antes del libro se pensaba como un acto loco de una pareja de drogadictos, a partir del mismo, la locura queda ubicada exclusivamente del lado de Ronaldo.

Cómo pensar el acto de Ronaldo?

Nada encuentran los psiquiatras a través de diferentes entrevistas en el tiempo inmediatamente posterior al acto, que haga pensar en su imputabilidad, no hay indicios ni de delirio, ni de desestructuración de la conciencia, ni de ningún otro indicador semiológico que demuestre fehacientemente la locura del acto.

En "Motivos del crimen paranoico: El crimen de la hermanas Papin", Lacan plantea que "...una sola huella de formulación de ideas delirantes anterior al crimen debe ser tenida en cuenta por un complemento al cuadro

clínico... todo psiquiatra conoce el ambiente especialísimo evocado muy a menudo por no se sabe que estereotipia de las palabras de tales enfermos, antes incluso que esas palabras se concreten en fórmulas delirantes..."(5).

Treinta y ocho años después Lacan en "Aportaciones del psicoanálisis a la semiología psiquiátrica" nos dice: "Todo lo que en nuestra paciente (Aimée) fueron construcciones, delirio, manifestaciones propiamente dichas psicóticas, se vinieron abajo de golpe con ese punto de remate que es algo específico y distinto de lo que podemos observar en otras psicosis. Es poco frecuente encontrar esta manifestación, este fenómeno singular, ver el delirio purgado de esa manera, del todo radicalmente"(6).

No estamos aquí frente a un caso similar?, donde las manifestaciones propiamente dichas psicóticas desaparecen después del acto?

Reconsideremos el tiempo previo del pasaje al acto buscando las huellas que nos plantea Lacan.

Surgen a partir de esta lectura cuatro hechos que merecen ser tenidos en cuenta: el primer hecho ocurre en los primeros días de enero, cuatro meses antes de los homicidios. No sabemos exactamente la fecha, en esos días se produce el robo de la casa de Marindia donde vivían Ronaldo y Claudia.

La casa pertenecía a Juan, el robo lo ubicaríamos entre los diez primeros días de enero, ya que la pareja estuvo viviendo a partir de la segunda semana de ese mes, en una pieza independiente lindera a la casa de los abuelos de Ronaldo.

Sobre este hecho Ronaldo relata que el que mandó robar la casa fue su suegro, Juan.

Frente al requerimiento del porqué de esa seguridad, responde que conoció a la persona que robó la casa y por los datos que éste le dio, así como por lo que le dio a entender Claudia, llegó a la conclusión que el que lo robó no podía ser otro que Juan.

La lectura que hace Ronaldo es entre líneas, la certeza aparece como un saber que se le impone.

El robo de la casa no fue sin consecuencias para Ronaldo, ya que esto se inscribe en relación al acto en la medida que el saber se impone de modo irresistible, no sólo como saber, sino como verdad absoluta, en la que Juan adquiere el estatuto de perseguidor.

El segundo dato histórico que surge, lo ubicaríamos el 3 de mayo, seis días antes del desenlace fatal. Esa tarde Claudia va a casa de los padres, discute con los mismos y Juan le dice que se tienen que ir de la casa de Marindia: "...ahí se armó un lío bárbaro -nos dice Claudia- y me fui diciéndoles que los iba a matar a todos".

El tercer hecho a tener en cuenta sucede dos días después, el viernes 5 de mayo se produce según manifiesta Claudia, el supuesto intento de violación: "...Estaba mi padre solo y le dije que quería hablar con él, inmediatamente me quiso hacer caricias y me dijo de ir a hablar al fondo... yo me asusté porque él me dijo `Vos te dejás tocar por ese que no vale nada y a mí no me dejás ni que me acerque` ...".

El último eslabón de esta reconstrucción ocurre el lunes 8, día anterior a los homicidios, esa noche Claudia le cuenta a Ronaldo lo sucedido el día 3 y 5, es decir sobre que el padre no quería que siguieran viviendo en la casa de Marindia, y fundamentalmente le cuenta por primera vez el tema de la violación. Claudia relata que Ronaldo después de escucharla "enloqueció".

Esa misma noche Ronaldo decide matar a Juan.

De enero a mayo, tiempo previo al pasaje al acto, donde puntuamos algunos hechos que permiten hacer otra lectura del tiempo de desestabilización de Ronaldo, tiempo en que las intuiciones e interpretaciones delirantes dominan la escena, tiempo del acorralamiento imaginario.

Allouch en el trabajo "Ustedes están al corriente hay una transferencia psicótica" manifiesta que la psicosis no se da como acción sino como reacción "La interpretación delirante no inventa un saber sino reactivamente a

una interpretación originada en el Otro, el la intuición delirante la insistencia de una significación, por enigmática que sea, es primeramente planteada y reconocida en el Otro"(7).

Ronaldo no puede al modo de Claudia, fantasear la escena, Claudia puede poner en escena la muerte del padre en la medida que esto la aleja del acto.

Hasta el robo de la casa la relación de Ronaldo con Juan era sólo a través de Claudia. Si bien el padre no estaba conforme con el casamiento de su hija, no se metía directamente con Ronaldo, y a su vez Ronaldo no se metía con Juan, esto por supuesto era un acuerdo tácito.

A partir de enero las tensiones sociales comienzan a agravarse, las reglas del juego familiares cambian, la posición de Juan en relación a Ronaldo será otra. Juan se mete directamente con Ronaldo tanto en echarlo de la casa como en el supuesto intento de violación a Claudia, donde se ubica como rival de su yerno ,el vos te dejás tocar por ese que no vale nada y a mi no me dejás ni que me acerque enloquece a Ronaldo.

El frágil equilibrio que existía hasta ese momento se rompe, Ronaldo plantea que las mujeres comienzan a darle símbolos, mensajes entre líneas que hablan del terror que se vivía en esa familia, el saber le viene de estas mujeres, Ronaldo comienza a co-delirar esta locura familiar. En este último tiempo Juan aparece como un Otro intrusivo.

Pensamos el acto de Ronaldo como un acto paranoico, en la medida que está en relación directa con las tensiones sociales que se fueron desencadenando, y porque nos hace saber que su acto ha de ser leído como consecuencia de un saber que se le impone a través de los fenómenos elementales que la psiquiatría adjetivó como delirantes: la intuición y la interpretación.

Ronaldo lee entre líneas lo que Claudia parece decir, convirtiéndose en la mano homicida de un acto anunciado.

Notas

1. El doble crimen de las hermanas Papin. (Allouch, Porge, Viltard) Ed. Epeelee.
2. Diccionario Esencial. Ed. Santillana.
3. Seminario: El acto analítico. (Lacan) Inédito.
4. Seminario: La relación de objeto. (Lacan) Ed. Paidós.
5. De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad. (Lacan) Ed. Paidós.
6. Escritos I. (Lacan) Ed. Paidós.
7. Littoral 7/8. Las Psicosis. (Autores varios) Ed. La torre abolida.

Extensiones

Stormy Weather

Jordi Xandri Casals

"Sabio es el que arroja luz en la oscuridad del pasado. Indescifrable, huidiza es la naturaleza de lo que ya ha sido. Si miramos el pasado, si intentamos recuperarlo, nos parecerá perder la vida; si miramos la vida, descubrimos el pasado. Lo que transcurrió hace un instante, o hace un milenio, está idénticamente perdido. En el grito de la felicidad, en el alarido de la desesperación, en aquel instante que es ya una resonancia, ya se ha desvanecido, disuelta para siempre, la vida inmediata. Pero nosotros nos aferramos a aquel pasado, no queremos perderlo: toda nuestra existencia concreta no es más que eco, propagación de aquella vida. Las ondas van atenuándose, en gritos, en instantes, en zozobras, en recuerdos, en fantasías, en pensamientos. Y en el fluir degradante de esas resonancias nuevos estremecimientos intervienen, de manera que las encrespaduras se entrelazan y se confunden. Si nos adentramos más atrás todavía, para descubrir la vida originaria de donde surgió la onda que siempre nos envuelve, naufragamos en la oscuridad de lo irrepresentable; no nos favorece haber abandonado el sobresalto evanescente de lo que vive ahora. Si en cambio damos la espalda al pasado, y seccionamos lo que tenemos delante para aferrar la vida mientras fluye en nosotros, entonces cada faz, forma, corporeidad, color, figura de la vida que nos rodea parece descomponerse por doquier en fragmentos de pasado. La concreción del mundo presente es una abstracción enmascarada, pacientemente elaborada antes de nosotros y por nosotros, cada temblor es una mentira, cada imagen un espejismo." -1-

Buscar en el pasado ciertas huellas que nos permitan hacer inteligibles las representaciones que la vida nos promueve no deja de ser una de las razones que engendra la práctica de un arte cuya existencia es contemporánea del nacimiento de la historia: la literatura. Historia y lenguaje pasean de la mano; tanto en sentido arqueológico como desde el mismo interior del hacer literario. El deseo de alcanzar a comprender algo de lo que la historia que vive en el presente representa, la necesidad de frecuentar el saber del recuerdo -que en tanto tal está vivo y es presente- pone en marcha una forma particular de escuchar la voz del pasado. Frente a la aceleración del instante que pretende -como el viejo equilibrista atravesando lo más deprisa posible el abismo- borrar el vértigo del tiempo, la literatura sugiere una atención distinta. Su existencia comprende tanto la escucha de un tiempo y un espacio, entendidos en el más clásico de sus sentidos, como una atención abierta a las diferentes imágenes y representaciones que dichas materialidades generan. La subjetividad, aceptada y privilegiada en el arte, admite no únicamente el desafortunado endiosamiento del sujeto promovido por innumerables disciplinas llamadas críticas; sino también -y mucho más interesante- la contemplación de la vida desde ángulos innovadores. Permite, pues, una representación de la realidad -¿acaso esta es, alguna vez, otra cosa?- más compleja, más rica y -si se me permite la redundancia- más real.. El arte, conjugando "lo apolíneo" y "lo dionisiaco", muestra con transparencia el carácter contundente, ordenado, brumoso y extático de la existencia. Expresar, aunque sea fragmentariamente, aquello que nos hace sentir la vida tal como la sentimos; conseguir otear algo de lo que nos azora, nos desespera o nos hace luminosos; disponer de un espacio -abrasador como el blanco intensísimo de la página vacía- donde perseguir con idéntica impaciencia las derivaciones de aquello que creemos saber y los vacíos que nuestros enigmas recubren; inaugurar un tiempo no únicamente cronológico desde el que experimentar y afirmar la existencia engendra una manera **otra** de ver la vida. Dispara el interés por el arte, no únicamente por ser una producción cultural más de ese animal de lenguaje que es el hombre, sino por su singular dimensión simbólica que lo convierte en alguna cosa más que un producto radicalmente enraizado en su misma esencia trágica.

Marguerite Donnadiou, conocida literariamente como Marguerite Duras, nace el 4 de Abril de 1.914 en Gladinh (Indochina). Hija de un profesor de matemáticas -que muere en 1920- y de una maestra, que tras la muerte de su esposo debe sobrevivir a una serie de difícilísimos años, que al decir de muchos serán la materia prima sobre la que Duras construirá buena parte de su obra. En 1932 Marguerite regresa a París a estudiar matemáticas y derecho. Dicha elección: el oficio de su padre y el estudio de la ley, podría pensarse como un efecto promovido quizá por la muerte paterna. Tengan que ver o no con azares biográficos, la ausencia y el abandono han ocupado un lugar importante en su producción artística. Al mismo tiempo que estalla la guerra, trabaja en el Ministerio de las Colonias y se casa. En 1943 conoce en un grupo de la Resistencia a François Mitterrand y publica su primera novela. Es comunista y su compromiso ético y político -aunque frecuentemente soslayado- no dejará de habitar en su obra. En 1947 tiene un hijo con Dionys Mascolo. En 1964 publica *Le ravisement de Lol V. Stein* obra que, al decir de algunos críticos, señala un antes y un después en su producción literaria. Hasta sus últimas obras, por ejemplo: *Ecrire* (1993) -especie de testamento literario de la autora- permanece la sobrecogedora frialdad de su mirada al lado de un asombro persistente y casi virginal -inocencia que, obviamente, también puede ser pensada como una enfermedad-. Muere en 1.996 en París.

Habitualmente adscrita por la crítica en lo que se dio en llamar "*nouveau roman*", su obra -antes que por su pertenencia estilística a tal o cual movimiento- nos atreveríamos a afirmar que se caracteriza por "*cette primauté de la chose la moins énoncée sur la chose énoncée*".

El nacimiento de este artículo no escapa a los juegos que historia y subjetividad tienden a poner en marcha. La muerte, este año, de la autora ha sido seguramente el detonante que ha propiciado que nos animemos a intentar decir algo acerca de su obra. La historia, pues, ejerce sus efectos sobre el presente al destapar el tarro de las esencias de una subjetividad que, gracias a la producción artística, se ve enfrentada a la palabra de un otro que le descubre su mirada -y fuerza la abertura de ese algo inefable en el lector-. En la medida de lo posible intentaremos no sucumbir a la tentación de explicar(nos) los textos a partir de un saber biográfico acerca de la autora -sujeto que se acostumbra a suponer único y principal actor de la obra- y sí al empeño de manifestar, con mayor o menor acierto, aquello que somos capaces de escuchar en sus textos. Una voz tan particular, tan cercana a la poesía -aunque solo sea por la importancia que concede a lo que no puede ser dicho sin dar lugar al silencio- se merece al menos el esfuerzo de intentar escuchar su voz sin red de seguridad.

Al releer sus textos con la intención de poder decir algo de ellos -posición, como bien señalaba José María Valverde, radicalmente distinta de la mera lectura- uno se tropieza de repente con una claridad excesiva. Los lugares comunes que su figura ha suscitado tienden a generar un efecto de distorsión que hace que las sensaciones que la obra produce se vean envueltas en una inquietante percepción de extranjería. Extrañeza de lo demasiado cercano que afecta por igual al propio texto -como objeto ajeno a nosotros que es- y a lo que la palabra de la autora nos hace sentir. Inquietante vivencia de lo ajeno que consigue instaurar una clarividente sensación de impostura a la hora de decir algo de lo que su obra siente y hace sentir. El lector de hecho puede vivirse ubicado en una situación parecida a la de los protagonistas de la novela: una enorme soledad que amplifica peligrosamente su volumen al revelar, lúcidamente, la condición del otro como una única superficie capaz de devolvernos algún reflejo de aquello que vive en (con) nosotros. Una estrategia sencilla pero intensamente compleja de la que no se acostumbra a salir ileso por más palabras y defensas que uno interponga. Los temas consiguen ser originales sin negar su naturaleza de repetición de la repetición. El arte de la autora radica, ciertamente, en su palabra. En su mirada. En su voz. En su música. En su atmósfera. En suma, en la representación que los afectos encuentran en sus textos.

Recorrer uno a uno sus escritos, entrar con atención, parsimonia y detalle en las estructuras narrativas, confeccionar un archivo de los protagonistas, hacer estadística de sus expresiones, no nos libraría de la necesidad de encontrar en nuestra propia voz el registro necesario que nos permita expresar con éxito algo de lo que su literatura (nos) hace sentir. Algo de lo que escuchamos o no podemos dejar de escuchar en sus textos.

"...Sin cesar. Voces de mujeres. Atravesando la mente, circulantes, se deslizan dentro del cuerpo de la película, se desposan con ella, la ahogan en su carne, la recubren y mueren" -2- La voz de la mujer es omnipresente en la obra de Marguerite Duras. Una voz que si bien no puede ser ajena al debate cultural que la existencia o no de **la literatura femenina** generó en su época, se aleja con claridad de planteamientos rígidamente ideológicos. Su escritura se sitúa a otro nivel. En un paraje, en alguna medida, ajeno a cualquier ejercicio de ejemplificación -por más pedagógica que se quiera- de aquello que es o debiera ser **la literatura femenina**; justamente porque está escrita con una tinta que solo se consigue mediante el cuidadoso destilado de la subjetividad. El territorio que la autora construye subraya los interrogantes y los enigmas antes que afirmar las respuestas. Es la suya una subjetividad crítica e incluso desestructurada -a imagen y semejanza del ser contemporáneo- exilada del dogmático reino del "moi" pero alejada también de cualquier intención científica, clínica o sociológica. Más allá de eternas discusiones, la subjetividad parece el primer garante de una verdadera obra de arte. Subjetividad que nunca por ella misma ha garantizado ni la calidad ni el interés de sus producciones, pero que al igual que la transferencia en el trabajo psicoanalítico posee la doble condición de obstáculo y primer motor -aunque no inmóvil-. Sería pues condición necesaria pero no suficiente para la creación de una verdadera obra de arte.

Su forma de recorrer los meandros del deseo, su fragmentaria forma de expresar la realidad... generan un tiempo que logra no embarrancar en lo cronológico a pesar de exponer con vehemencia la realidad de su ser. Su estrategia se encuentra en las antípodas de la negación, consiste más bien en un uso inteligente de la repetición. Distintos ángulos de encuadre repetidos con destreza y elegancia crean un efecto fascinador tan alejado del dominante mundo de la imagen como del **puro** (¿?) pensamiento abstracto que reniega de su mestiza convivencia con lo sensible. Sus escritos están llenos de señalamientos temporales: "Il y a trois jours

et trois nuits exactement que le démineur a sauté sur une mine". "Sara a commencé un livre quinze jours au paravent". (Dos muestras extraídas de *Les petits chevaux de Tarquinia* pueden servirnos de ejemplo) a pesar de lo cual consigue crear un tiempo sin tiempo. La extrema ralentización de sus narraciones hace que estas discurren en un espacio temporal que va más allá de lo cronológico. Consigue, como el sueño, generar un tiempo de otro orden. El esqueleto de la acción no reposa en la sucesión de hechos bajo un ciclo lineal sino en el entrecruzamiento de las figuras pulsionales. El tiempo alcanza y evidencia sus otras dimensiones; nos deja ver las distintas caras de su misterioso semblante. Un tiempo interno, por ejemplo, que no se corresponde ni se consigue explicar con un referente único, y en el que lo cronológico deviene insuficiente para dar cuenta de sus propios acontecimientos.

Uno podría preguntar(se), en un exceso de inocencia, acerca de la relación entre este particular y mas amplio registro del tiempo que muestra la autora y su condición de mujer. Desde la más remota antigüedad ciertos cambios en el cuerpo de la mujer han sido explicados en relación directa a determinada concepción cíclica del tiempo. Las metafóricas relaciones entre el ciclo lunar y el ciclo menstrual o gestacional de la mujer darían cuenta de un tiempo enraizado de forma directa en lo terrenal y lo cósmico a la vez que enlazado a su carácter misterioso e interrogativo. La mirada asombrada e interpelativa del niño, el poeta o el filósofo convivirían, pues, sin mayor problema con el deseo explicativo que caracteriza a la ciencia. Si el estupor está en el origen de la filosofía, en el origen de la pregunta y el pensamiento; ese asombro sensible que "los ciclos íntimos" tienden a engendrar no parece que haya podido dejar de provocar efectos en la subjetividad, especialmente en la mujer. La vivencia interna del tiempo puede, entonces, ser otra. De hecho, no es demasiado complicado encontrar ejemplos de la distinta dimensión que el tiempo genera en la mujer y en el hombre. Cuánto de todo esto tiene que ver sólo con el discurso cultural y cuánto estaría a cuenta de una estructura originariamente distinta, es una cuestión que no vamos a desarrollar en este trabajo pero que nos parece pertinente apuntar como interrogante. La periódica pérdida de una parte de la anatomía, **la espera** (tema durasiano donde los haya) cargada de transformaciones corporales de la gestación y la lactancia ¿pueden dejar de generar una relación **otra** con la cronología?. Si como apunta Hegel los misterios eleusinos tienen que ver con Ceres y Baco, ¿no será pertinente abrir la sensibilidad al misterio sencillo y difícil de la naturaleza?. ¿No serán dignos de un estupor interrogativo tanto el acto de alimentar, como los cambios corporales o la misma creación?. "A este respecto, cabe decir a quienes afirman aquella verdad y certeza de la realidad [*Realität*] de los objetos sensibles que debieran volver a la escuela más elemental de la sabiduría, es decir, a los antiguos misterios eleusinos de Ceres y Baco, para que empezaran por aprender el misterio del pan y el vino, pues el iniciado en estos misterios no sólo se elevaba a la duda acerca del ser de las cosas sensibles, sino a la desesperación de él..." -3- ¿Una subjetividad que para alcanzar su propia constitución debe recorrer un trayecto distinto y de mayor complejidad no dará lugar a una manera distinta y mas matizada de concebir y percibir el tiempo?. ¿La vivencia interna del movimiento tremendamente corporal que la creación genera en el cuerpo femenino no dejará su particular impronta en las relaciones con el tiempo y la realidad, con el espacio y la creación?. Parece claro que la obra de Marguerite Duras transcurre toda ella bajo un tiempo de una dimensión distinta al tiempo más o menos unario de otros novelistas. Incluso donde es mas incuestionable la presencia de un espacio cronológico: en las obras teatrales y cinematográficas, también allí -merced a su particular uso de la técnica narrativa- consigue transmutarlo. No tanto enlenteciendo el *tempo* de la narración, no tanto acotando cuidadosamente la extensión temporal de la acción sino multiplicando los enfoques y haciendo que la discordancia entre la palabra y la imagen, entre la permanencia del silencio y la multiplicación especular de los mundos internos de los protagonistas, consigan crear un espacio temporal de otro orden. Desde una quietud extrema y sin que por ello cese el movimiento, la repetición alcanza aquí una de sus expresiones más interesantes. Cada reedición se manifiesta como expresión directa de la sucesión temporal a la vez que subraya su condición radicalmente impura. Cada reiteración representa, en alguna medida, una nueva manera de acercarse a aquello que no se ha dicho, a aquello que no ha podido ser escuchado. Presente y pasado se confunden de forma más íntima cada vez haciendo que el tiempo termine casi por desaparecer. Quizá por eso su obra, a pesar del respeto a ciertas verdades básicas del hacer narrativo, convoca el tipo de lectura que reclama la poesía o el aforismo. Una lectura que no se agota, que es capaz de descubrir en cada repetición algo más de aquello que no acaba de poder ser significado a pesar de no cejar en el intento. "Elle lit le même roman depuis huit jours, dit-il. Même format, même couverture. Elle doit le commencer, oublier ce qu'elle a lu, recommencer sans fin. Le saviez vous." -4-

Si bien los temas que recorren la extensa obra de Marguerite Duras parecen ser muchos, en realidad -como en casi todos los grandes autores- estos no son tantos, ni tan distintos. Si debiéramos seleccionar dos o tres de los que son sus grandes temas, podríamos escoger la muerte, el deseo, el dolor, la tragedia de vivir... Pero si únicamente nos fuera concedido optar por uno de ellos, elegiríamos sin duda el **amor**, dado que en él convergen de forma incuestionable la soledad, el sexo, la muerte... y una desesperada persecución de la inalcanzable felicidad que remite, de forma constante, a una atormentada nostalgia de unidad, de fusión, de

completud. El discurso sobre el amor adquiere en la autora la dimensión excesiva que los grandes autores han sabido ver en él. "Vouloir écrire l'amour, c'est affronter le **gâchis** du langage, cette région d'affolement ou le langage est à la fois **trop** et **trop peu**, excessif (par l'expansion illimitée du moi, par la submersion émotive), et pauvre (par les codes sur quoi l'amour le rabat et l'aplatit) -5-. Si algo impresiona en Marguerite Duras, más allá de su estilo, es la naturalidad con que la paradoja y la contradicción son mostradas como constituyentes esenciales de la vida. La conceptualización del amor constituye un magnífico ejemplo de ello. Sus personajes femeninos ocupan una posición (activa y pasiva a la vez) de extrema fascinación ante el amor. Se hallan sumergidos en un deslumbramiento que roza lo hipnótico (*Le ravissement*). La búsqueda desesperada de ese estado anhelado y complejo -que ella nombra amor- rige, casi en exclusiva, el destino de sus vidas. El amor, en su obra, es una enmarañada ilusión que permite ver con auténtica claridad su naturaleza contradictoria. Si por un lado se manifiesta como lo único capaz de hacernos sentir realmente vivos; de la misma manera se presenta como el fuego abisal que no admite ser vivido de otra forma que ardiendo en él y desapareciendo. El amor representa, pues, la vida y la muerte, el cielo y el infierno, la felicidad y la certeza absoluta de su imposibilidad. "¿Será que la mujer en su relación al amor, intenta dar consistencia, suplir con el amor a lo imposible (de la relación sexual), algo que queda por fuera de lo fálico (Otro Goce) y que le hace dificultad, a eso inenunciable? -6-

Como indica Julia Kristeva, -7- el momento histórico que ha seguido a la segunda guerra mundial, al estallido del Nazismo y a las explosiones nucleares ha sumido a los artistas en un sentimiento de profunda desesperanza que ha hecho del silencio la instancia fundamental desde la que intentar significar el horror de lo acontecido. El silencio, en su propia complejidad, representaría el territorio desde el que tratar de dar cuenta de aquello inenunciable que la vivencia de la atrocidad engendra -no de casualidad silencio y angustian andan tan de la mano-. Ese vacío de significantes (nos) obligaría a enfrentar a cara descubierta el envite de la crueldad en su omnipresencia cotidiana. Es éste un silencio denso y contradictorio, profundamente emparentado con la nada, que afirma con lucidez la enorme dificultad de generar un espacio simbólico desde el que poder significar el horror que conmueve la misma esencia del hombre. El silencio, pues, ocupa también un lugar de privilegio en la obra de nuestra autora. El suyo es, sin embargo, un silencio **singular** y densísimo; un silencio prácticamente irrespirable. Singular porque es único, porque el vacío que recorre su obra es siempre el mismo, un silencio casi metafísico que aparece bajo distintas formas, pero que nunca trasciende su propia esencia. Y singular, también, porque ilumina con fuerza la subjetividad que lo nombra. Un mutismo que la palabra no consigue disipar. Un silencio oscuro y doloroso, que más allá de los sonidos y de la multiplicación de la voz, persiste. Un vacío frío y lacerante que no consiente ningún tipo de acomodo y que se reproduce, sin piedad, en la torturada elegancia del juego de espejos que la autora construye. La atmósfera que genera su ubicua presencia es esbelta, precisa y gélida como el corte de un bisturí. Ni los temas elegidos, ni aun el posible distanciamiento que la autora practica frente al saber omnipotente en que suele situarse el narrador, consiguen explicar la singular calidad de su registro. La suya es una palabra llena de pasión, una voz que utiliza con sabiduría los registros de la lengua y que justamente le sirven para mostrarnos encerrados en una habitación sobria e impecable, atravesados por la luz implacable de un mediodía de verano. Resplandor intensísimo que anula sombra y matiz a la vez que no deja de herir (nos) la mirada. Radiación bajo la que transcurren muchas de sus novelas y sus narraciones, pero que desprende a la vez los propios textos. Luz contradictoria que - como su escritura- origina un sentimiento de extrañeza y de absoluta proximidad. Definitivamente, no hay manera de mantenerse a distancia. La cercanía, sin embargo, no consiente alienaciones identificatorias en las que anestesiar la conmoción de nuestra propia emotividad. Sus textos generan en el lector la misma desesperada distancia que exilia a los personajes de su voz, de su vida, de sus sentimientos, de su muerte...

Es la suya una literatura de fragmentos, de voces que nunca consiguen dialogar -hablan una al lado de la otra pero jamás la una con la otra-. Los elementos que la constituyen son casi señales, detalles mínimos (pocos decorados, pocos espacios, pocas palabras, repetición inagotable de las mismas frases y las mismas situaciones) que se repiten desde el lugar de la pasión y que promueven la escucha emocional y aturdida de una realidad ignota por su propia proximidad. Nuestra defendida vecindad precisa del delicado juego malabar del vaciado y la repetición para poder escuchar y hacer presente la paradójica sinfonía de timbres que esconde una sola y desnuda nota. Sus obras recuerdan algunas de las más bellas y desasosegantes composiciones minimalistas. La repetición del mismo mínimo elemento musical inaugura la posibilidad de sentir la inquietud de lo desconocido en aquello justamente desapercibido por su excesiva obviedad. El juego de repeticiones y dislocaciones temporales de Marguerite Duras tiene el acierto de asomarnos al mundo interior sin las conocidas defensas que el yo segrega frente a la lectura. Su memoria es una memoria de reminiscencias y sueños, de deseo e impostura, de desesperación y desesperanza. Su particular *tempo* hace que la dimensión del dolor interno esté siempre allí. Dolor que, lógicamente, alcanza su máxima expresión al recorrer el enmarañado espacio de las emociones. El amor -para muchos, territorio únicamente imaginario- es presentado sin reducciones pretendidamente pedagógicas. *La maladie de l'amour* muestra su dimensión sintomática pero,

a la vez, nos permite pensar en aquello -¿innombrable?- que va más allá del *moi*. Esta ralentización, este silencio, este tiempo congelado, están al servicio de una estrategia que consigue mostrar las dos caras de la realidad y el pensamiento. Su rostro sensible y su faz abstracta; su figura más particular y la más genérica. El dolor interno, personal, *psíquico* -si se me permite- que habita en la obra de Duras es expresión de la realidad inalienable de sus personajes pero es, también, reflejo del acontecer contemporáneo que hace que el artista y el poeta se replieguen sobre ellos mismos. Sobre su persona (el estallido de las confesiones) y sobre su materia creativa (el lenguaje, la significación...) como respuesta al horror que ocupa nuestro acontecer. Conviene, pues, poder escuchar en los textos de Marguerite Duras tanto el desesperado grito de silencio de unos personajes **enfermos** (de amor, de soledad, de locura, de abandono, de vida...) como la dolorosa y muda exclamación que el horror promueve en cualquier sujeto. El suyo es un discurso -si se quiere- también de la enfermedad, pero enunciado desde una lucidez profundamente arraigada en lo sensible (como bien sabían los griegos, no podía ser de otro modo) y que obliga, por tanto, a reconocer la dimensión genérica y particular del mal. Malestar que -seamos capaces de descifrar o no- algo está manifestando acerca de nosotros mismos y del espacio que nos contiene.

El verano, con su luz implacable y su pesadez paralizadora, es el "tiempo" escogido para hacer discurrir la acción de muchas de sus narraciones. Luz que no deja de recordar la luz y el clima pasional de *L'etranger* -de Camus-. A pesar de tratarse de obras absolutamente distintas, en ambas deviene un elemento importante. Dichos paralelismos atmosféricos nos permiten pensar el afuera como proyección del clima afectivo que esa fuerza excesiva genera en nuestro interior. Esa acción de padecer; ese sentimiento o estado de ánimo que perturban el ánimo; hiperbólicamente ese cariño exagerado o exclusivista por alguien; o particularmente ese amor muy intenso; son presentes de forma constante en su obra. Marguerite Duras escribe -como ella misma dice- desde el lugar de la pasión. Esto genera una temperatura afectiva que, en contraste con la frialdad de su atmósfera, genera un espacio en el que no podemos dejar de reconocer realidades del acontecer contemporáneo. La identidad despedazada que sus personajes intentan desconsoladamente reconstruir demuestra, con demasiada claridad incluso, el carácter ilusorio de la misma. Los actores no se abstienen de exhibir con impudicia su dolencia (*le mal de la mort*) o su locura, pero no dejan de señalar -también- desde su gélida proximidad el ensamblaje de materias no únicamente nobles y estéticas que nos constituyen. Esto hace que su arte sea un arte no catártico, -7- que nos obliga a encarar nuestro propio mal sin ninguna promesa de redención -ni ética ni aun estética-. La enfermedad es la expresión dolorosa de un malestar que no encuentra otra forma de expresión. Y su literatura es fiel a esta vivencia angustiante de la realidad. "Je suis devenue folle en pleine raison" -8-

Otra realidad recurrente a lo largo de su obra es el mar (*la Mer*) como referente paisajístico, como escenografía en el sentido más teatral del término. Este afuera que nuestra limitación -el límite de nuestra mirada- convierte en ilimitado; este contorno del que no alcanzamos a ver sus límites y sobre el que hacemos gravitar poderes y misterios; este exterior omnipresente más allá y más acá de nuestro horizonte, no deja de hacernos pensar en la importancia de la madre (*la mère*) en su obra. Ejemplo de amor enfebrecido por el hermano mayor en *L'amant*, materialización del amor devorador entre madre e hijo en *Moderato cantabile*, personificación de las pulsiones destructivas y de la rivalidad más ancestral, personaje de difusas y ambivalentes características que fluctúa -como su obra entera- entre el odio y el amor, mujer que exhibe la ausencia y la falta tanto de un compañero como de algunos recursos afectivos para con la hija. *La mère*, responsable del abandono que sienten en riguroso presente casi todos los personajes femeninos de Duras, se hace omnipresente en ese exterior claustrofóbico que llega a representar el mar, de la misma forma que el interior es invadido por un sordo e incesante dolor. Sufrimiento inabarcable e indefinido que no permite que las emociones puedan ser desentrañadas. Existen demasiados paralelismos entre ambas instancias para que al leer el mar (*la Mer*) en la obra de nuestra autora podamos dejar de escuchar las resonancias de una relación singularmente compleja con la madre (*la mère*); siempre afuera pero perpetuamente en la intimidad de uno mismo; siempre más allá de la ventana pero a la vez en la profundidad de aquello que nos cobija y hacemos nuestro -en sus obras la habitación casi desnuda-.

El erotismo -quizá la atmósfera fundamental de todos sus grandes textos- encuentra en la obra de Marguerite Duras su verdadera dimensión sagrada -ya saben: lo desconocido, lo que no se sabe, lo imposible-. El erotismo es tratado "con ese respeto irrespetuoso que lo sagrado se merece y en contra de la falta de respeto con que de ordinario se le trata". -9- No obstante, la suya es una mirada totalmente distinta de la que puede encontrarse en la obra de autores tan interesantes como Bataille o Blanchot, por citar dos autores franceses. A pesar de lo tópico de la afirmación, la mirada de Duras es una mirada hecha palabra desde el cuerpo de una mujer, lo que la mantiene alejada de planteamientos más estudiados, a la vez que convierte en especialmente interesante su experiencia. La **distanciada proximidad** con que adjetivábamos su estilo podría caracterizar, también, la relación con otros autores para los que el erotismo ha merecido "ese respeto irrespetuoso que lo

sagrado se merece". -9- Algunas de sus obras más intensas destilan un erotismo radicalmente singular. La pasión, la frialdad y el distanciamiento que hace inconfundible su voz, envuelve también su erotismo haciendo que desprenda una música y un perfume, tan misteriosos e inquietantes como la aparente naturalidad y sencillez con que el sexo recorre las páginas de sus novelas. La suya es una mirada casi ascética sobre las relaciones corporales. Una mirada enamorada aunque gélida y distante como la que solicitan los momentos más dolorosos. La búsqueda desesperada de la unidad en el otro no deja de retornar (nos) -como espejo sin piedad- el radical carácter imposible de la misma. Aquello que engendra y dispara el deseo se repite, una y otra vez, pero se (nos) aparece en cada ocasión como algo absolutamente nuevo. Nada queda de lo aprendido anteriormente en la experiencia que transitan como verdaderos neófitos. Persisten los sueños y las fatalidades como si no se hubiera podido establecer ninguna relación dialéctica con la historia. Todo minuto es un minuto sin pasado. Las vivencias tienen, siempre, un inquietante cariz de **trema**, de profunda sorpresa, de disociación. Los personajes pueden conocer aquello que les ha ocurrido en un tiempo anterior, pueden -incluso- profetizar acertadamente aquello que va a ocurrir, pero todo ello no hace que el presente por venir pueda ser encarado de una manera nueva. La experiencia pretérita no puede ser insertada en la vivencia de un presente que siempre es repetición textual y novedad absoluta. Del mismo modo, el ayer adquiere una textura de tiempo radicalmente vivo. Pasado vivo no en sentido metafórico sino en su más pura literalidad. El pasado vuelve a vivir en el presente -como sorpresa verdadera- haciendo que las categorías (pasado, presente, futuro) se difuminen y se confundan. En un delicado y elegante contrapunto, sueño y realidad se alternan hasta construir una canción de límites imprecisos y misteriosa significación.

Sus textos han sido etiquetados e incluso ridiculizados por su soporte descaradamente autobiográfico. No deja de ser cierto que la suya es una literatura que parece ejemplificar las contundentes afirmaciones de Foucault: "l'avenu est devenu, en Occident, une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai. Nous sommes devenus, depuis lors, une société singulièrement avouante". -10- Sin embargo, la búsqueda de un espacio noble de verdadera investigación y la persecución desesperada de un minuto de verdad desde el que poder vivir de forma más auténtica no deja de estar presente en sus textos. Lo autobiográfico, en el caso de la Duras, podemos aceptar que no escapa a la construcción de una máscara o de un personaje como ocurre en cualquier narración biográfica; pero al promover tanto el espacio de la duda y como esos durasianos territorios vacíos, permite que a la vez que vemos la máscara, la voz de lo inefable presentifica **algo** que va más allá del *moi* y que, si más no, enfrenta al lector con una peculiar interrogación sensible acerca de una realidad que debe ser construida antes que tomada en préstamo y aceptada. Lo autobiográfico se inscribe en un planteamiento primigenio de su literatura donde lo importante no es aquello que **ocurre** en la novela, donde lo importante no es lo que **cuenta** la autora de su historia sino aquello que la acción o la narración hace decir a los personajes de la misma. De una forma contundente, sobria y sensualmente elegante (nos) obliga a enfrentar que no podemos saber nada más que aquello que somos capaces de contar(nos) acerca de lo que (nos) pasa. Su obra podría pensarse como una forma, poco contaminada por los tics intelectuales, de representar desde un territorio profundamente vivencial "Que la práctica de las letras converge con el uso de lo inconsciente" -11-

Su concepción literaria además de profundamente enraizada en lo sensible -como en los viejos pensadores griegos- no rehúye el envite moderno de una interrogación que conmueve agudamente los cimientos de la realidad. Que sea la suya una palabra pronunciada desde la desesperanzada pasión de su(s) personaje(s) no hace innoble ni irreal su deseo de saber. Detrás de su lucidez narrativa alienta un elevado deseo de investigación y experimentación. Que la burda imitación de sus recursos haya podido dar lugar a la esterilización de su dispositivo -como afirman algunos críticos que ocurrió en sus últimas obras- no resta validez a su ensayo. Nos gusta pensar que la suya es una literatura que reclama del lector un proceso parecido al que han debido soportar sus obras. Un doloroso proceso de desnudamiento y vaciado. Desnudamiento que acerca peligrosamente lo ascético a lo exhibicionista mostrando lo angustiosa de ambos movimientos si no pueden sostenerse sobre ninguna estructura simbólica que los trascienda. Y vaciado casi escultórico que reduce la materia prima a lo esencialmente necesario para construir con ello una existencia, como ocurre también con los grandes personajes teatrales. Recorrer su obra -alejados de las conocidas y confortables defensas- exige y ofrece al lector idéntica verdad: una experiencia desde la que atravesar sensitivamente tanto el desasosiego de nuestra orfandad contemporánea como la inestable y desesperanzada aventura subjetiva de un sujeto singular pero profundamente enraizado en su historia. En su propia novela y en la novela de su época. Como ven historia y subjetividad no nos abandonan. La aventura que representa la obra de Marguerite Duras podría pensarse desde este aforismo del viejo Elias Canetti: "Una pasión intensa tiene la ventaja de que obliga al hombre a superarla con astucia y, de paso, a conocerla también con precisión" -12-

1. Giorgio Colli, *Después de Nietzsche* (1974), traducción de Carmen Artal (Barcelona, Editorial Anagrama, 1978), págs. 53 y 54.
2. Marguerite Duras, "*La mujer del Ganges*", (París, Ed. Gallimard), fragmento publicado en la revista *Guadalimar*.
- 3- G.W.F. Hegel *Phänomenologie des Geistes* (1807), traducción de Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra (México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1.982), pag. 69.
4. Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, París, (Les Editions de Minuit, 1969), pag. 119.
5. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, (París, Seuil, 1977), pag. 237.
- 6- Roser Casalprim, *Algunas puntuaciones acerca de la mujer y el amor*, en el número 12 de la revista "Freudiana" (Barcelona, Escuela Europea de Psicoanálisis, 1994), pag. 117.
- 7- Julia Kristeva, *La malatia del dolor: Marguerite Duras*, (1986), Revista Saber, Zona. época.
- 8- Marguerite Duras, *L'amant*, Editions de Minuit, París, (1.984), pag. 105.
- 9- Agustín García Calvo, *Los dos sexos y el sexo: las razones de la irracionalidad*, 1988, en el volumen *Filosofía y sexualidad*, Editorial Anagrama, Barcelona (1988), pag. 29.
- 10- Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome 1, "La volonté de savoir"*, Editions Gallimard, París, (1976), pags. 70-80.
- 11- Jacques Lacan, *Hommage a Marguerite Duras por Le ravisement de Lol V. Stein*, Cahiers Reanud-Marrault, num. 5. -recogido de la revista *Guadalimar*-. *Cahiers Renaud-Marrault*, num. 5
- 12- Elias Canetti, *Hampstead, Apuntes recuperados -1954-1971-* Muchnick edit., Barcelona, (1.996).

La transferencia como productora de texto en "Hasta no verte Jesús mío"

Claudia Soria

En la década de los 90 ciertos críticos de la literatura latinoamericana (Beverly, Franco, Barnet, Randall, Sklowdowska, William Foster, Sommer) han llamado la atención sobre un fenómeno narrativo de producción marginal con respecto al "boom", no ficcional, llamado literatura testimonial que agrupa una variedad de textos como: Cimarrón (1966) de Miguel Barnet en Cuba, Hasta no verte Jesús mío (1969) de Elena Poniatowska en México y Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia (1983) de Burgos-Debray en Guatemala entre muchos otros. En todos estos textos testimoniales, ya canónicos, hay dos voces que se funden: la voz real de un informante que provee la historia y que aparece en la narración como protagonista del relato y la voz autorial del que escribe y que es dueño de los derechos de autor.

La crítica ha visto en Hasta no verte Jesús mío de Elena Poniatowska un modelo de "novela testimonial" en virtud de la indiscutible calidad literaria y testimonial del texto (Volek, 57). Como advierte la contratapa de Ediciones Era "esta novela tiene dos narradoras: Jesusa Palancares, quien cuenta su vida, y Elena Poniatowska, quien recrea," con oficio, los avatares de una vida notable por la originalidad del personaje de Jesusa y por "la luz que echa sobre momentos y circunstancias cruciales de la sociedad mexicana."

Nos centraremos en los artículos críticos de Kushigian, Lagos-Pope y Volek porque han privilegiado la relación autora-informante en virtud de que esta relación se ha manifestado como central a la problemática del género testimonial. Además, lo dicho por Poniatowska en numerosas entrevistas llama la atención acerca de la relación establecida entre la autora y Jesusa Palancares. Resumiremos las posturas críticas de estos autores para avanzar luego sobre la cuestión que interesa a este trabajo: la naturaleza de la relación entre autora e informante.

Para Lagos Pope, Poniatowska se apropia de la voz de Jesusa Palancares para hablar de la realidad de la mujer mexicana. Bajo la mirada de Pope, la forma testimonial y el testimonio de Jesusa se transforman en un pretexto literario, en una máscara, para que la autora hable sobre la condición de la mujer en "una sociedad dominada por hombres" (249). Según Lagos Pope la justificación de dicha estrategia responde a la inseguridad que experimenta esta autora por haber nacido en Francia, lo que de algún modo le quita autoridad para criticar la sociedad mexicana desde adentro (249). Por ello, Lagos Pope concluye que Poniatowska tiene que pedir prestada la voz a Jesusa Palancares para criticar, de modo indirecto, el sistema patriarcal y clasista, la educación que recibe la mujer y la Revolución Mexicana (250).

Kushigian subraya la autoridad de Poniatowska frente a la materia narrada -- "el poder de la voz de la autora" -- en la medida en que, a pesar de que la novela se construye a partir del testimonio de Jesusa, hay una manipulación literaria por parte de la escritora que, autorialmente, selecciona, corta, reordena, da forma (667). Al igual que Lagos-Pope, Kushigian sostiene que la relación entre autora e informante se define por la apropiación que la autora hace de la voz de la informante. Según Kushigian, Poniatowska se apropia de la voz de Jesusa Palancares para restaurar, "iluminar" y autenticar su propio ser, para legitimizar su identidad (677). La interpretación de Kushigian está basada en lo dicho por Poniatowskva, quien confiesa haber tenido una revelación epifánica al terminar la escritura de Hasta no verte Jesús mío: "Una noche antes de que me viniera el sueño, después de identificarme largamente con la Jesusa y repasar una a una todas sus imágenes, pude decirme en voz baja 'Yo sí pertenezco' (677). En otras palabras, a través de Jesusa, Poniatowska puede problematizar su propia identidad mexicana.

Por último, Volek redefine la relación Poniatowska-Jesusa en términos muy distintos a los de Kushigian y Lagos Pope. Para Volek, si bien la voz del "iletrado" se filtra a través de la voz letrada "autorizada" (59), esta posición no determina una relación de superioridad entre autora-informante: "Jesusa no está abajo sino al mismo nivel o incluso arriba porque Poniatowska la siente humanamente superior" (59). Los términos personales en que se desarrolló la relación entre las dos mujeres y la originalidad del texto -- que no responde a ninguna filiación revolucionaria, marxista, feminista, tercermundista (64) sino cien por ciento literaria -- llevan a Volek a exaltar a Poniatowska y a presagiar la trascendencia artística de esta novela más allá de su parentesco con la narrativa testimonial.

Esto dicho, se ve claramente que la postura que han sostenido estos críticos (y también otros que teorizan sobre el género testimonial) con respecto a la relación autora-informante sigue un modelo dialéctico que

analiza esta relación a la luz de un binomio de opuestos: apropiación versus no apropiación, prestar/dar la voz versus quitar la voz, víctima versus victimario, dominador versus dominado, etc. En rigor, la oposición binaria presupone la existencia de una cultura dominante -- representada en esta instancia por Poniatowska -- y una cultura sometida o marginal -- representada por Jesusa. Además la oposición binaria presenta otro problema analítico de difícil resolución ya que para dar cuenta de una u otra posición hay que necesariamente salir de la novela y reconstruir la relación que dio origen al texto de la novela a través de lo dicho por Poniatowska fuera de la novela. Proponemos una lectura psicoanalítica que abandone la oposición binaria y que abra un tercer espacio, el espacio de la transferencia de trabajo, dentro del espacio textual.

El texto de Hasta no verte Jesús mío se constituye como un discurso monológico que se desarrolla con tanta fluidez narrativa que por momentos el lector se puede olvidar que este texto surge de una conversación, de una deliberada lista de preguntas que Elena Poniatowska ideó para construir esta novela. El olvido que experimenta el lector responde a que Poniatowska ha sido muy cuidadosa en elaborar un texto que parece de un sólo paño. Al no estar presentes en la novela las preguntas que originaron tal o cual respuesta pareciera que todo pertenece a un discurso organizado por Jesusa en el que el hilo narrativo es la propia vida, como si se tratara de una autobiografía. En virtud de este artificio es fácil caer en el error de leer esta novela como una novela realista, es decir, una novela que propone una representación de la realidad. Sin embargo, existen marcas en Hasta no verte Jesús mío que evidencian la presencia de un alguien, un Otro, que escucha el relato de la protagonista-narradora. En algunos momentos de la narración, Jesusa interrumpe el discurso para referirse a este interlocutor de modo directo a través de preguntas como: "¿más claro lo quiere ver?" (78), "¿qué quiere que haga?" (142), "¿sabe con qué me salió?" (219). En todos los casos el interlocutor es, sintácticamente, un sujeto tácito, un Usted tácito. De la segunda persona singular usted se infiere, en la lengua española, una forma de distancia y de respeto. Este sujeto tácito hace evidente que el relato se produce a propósito de un Otro, Elena Poniatowska, que ha intentado ocultar su presencia borrando las preguntas y que, sin embargo, ha dejado sus huellas. Por si estas esporádicas intervenciones pasaran desapercibidas para el ingenuo lector, la última frase que dice Jesusa, la que cierra la novela, es una alusión directa a este Otro que escucha: "Ahora ya no chingue. Váyase. Déjeme dormir" (315).

Es evidente que la relación entre autora-informante se establece a partir de un pacto de intereses recíprocos: Jesusa quiere contar una historia y Poniatowska quiere escucharla. Poniatowska escribe una novela y Jesusa inscribe su historia singular, su biografía. En otras palabras, el trabajo de Poniatowska es construir una novela; el de Jesusa, proveer la información. Este hecho complejo sólo puede entenderse en virtud de la transferencia. Importamos este término psicoanalítico, en una de sus dimensiones, para explicar la producción de un texto a partir de la existencia de un Otro: "es en la transferencia que se produce el discurso [...], es por ella que el discurso existe" (Helman 2). Sería imposible imaginar el testimonio de Jesusa si no fuera porque Poniatowska está escuchando.

A lo largo del texto Jesusa varias veces habla de su incomunicación, de su falta de diálogo, de su predilección por el silencio. Hay un momento de la novela, en el capítulo 27, donde Jesusa habla de sí misma y tematiza esta cuestión en estos términos: "A mi no me gusta hablar con la gente. El día que estoy en mi casa mejor alego con los animales: "¡Métanse!" o "¡Bájense!" o "¡Duérmanse!" o "¡Cállense!", así me oigo la voz pero poco hablo con los vecinos. Soy muy rara" (283).

Estamos, evidentemente, frente a un personaje que se autodefine como poco comunicativo que sólo se ha dispuesto a hablar frente a un Otro elegido y en virtud de un trabajo "en equipo" -- lo que se designa en términos analíticos como transferencia de trabajo -- que duró cuatro meses (Volek 60). Esta relación se pudo establecer sólo porque operó la diferencia -- que es, desde nuestra perspectiva, inherente a la transferencia. Es decir, Poniatowska es una escritora, una intelectual, pertenece a una clase acomodada, a una etnia distinta, posee un conocimiento frente al cual hace semblante y por esto representa una autoridad para Jesusa que no sabe leer ni escribir. No entendemos, desde esta perspectiva, la igualdad o superioridad entre autora e informante que plantea Volek cuando dice: "Jesusa no está abajo sino al mismo nivel incluso arriba porque Poniatowska la siente humanamente superior" (Volek, 59). Como afirma Klotz "La transferencia está ligada al conocimiento - el conocimiento como una dimensión" (92 la traducción es mía).

La transferencia entre autora e informante no debe confundirse con otro vínculo binómico del tipo amo-esclavo. "El discurso del amo es centralista, ignora el deseo, lo prohíbe, excluye el goce del otro" (Masotta, 76). Muy por el contrario, en la relación transferencial se habilita el deseo de Jesusa como se hace evidente en Hasta no verte Jesús mío. En otras palabras, la memoria selectiva de Jesusa, orientada a partir de las preguntas de Poniatowska, pero por sobre todas las cosas, escuchada por Poniatowska -- no debemos olvidar que el acto

analítico es esencialmente un acto de escucha -- reconstruye una historia singular e individual. Desde la perspectiva del psicoanálisis, "la verdad no es algo que deba descubrirse o develarse sino, por el contrario, es algo que debe crearse" y en este sentido el psicoanálisis se propone como un espacio de escritura (Helman 7). En definitiva, Jesusa crea su propia historia en el espacio transferencial. Es esencial además entender la importancia del Otro en la configuración de la historia, en la construcción del relato. Los recuerdos de Jesusa se compaginan y escriben con el Otro, un Otro presente y puntual: la autora.

El vínculo entre autora-informante es además unilateral, en el sentido en que ocurre en una sola dirección: hay un alguien que habla y un Otro que escucha, y luego escribe. En otras palabras, no podemos alterar el orden de los factores. Podríamos decir que se reproduce el circuito de la comunicación en una sola dirección: un emisor produce un mensaje para un Otro receptor, y no hay vuelta. La transferencia produce el texto de la novela y sólo podemos imaginar este texto gracias a un trabajo conjunto, transferencial, entre autora-informante.

Otra dimensión de la transferencia es que la relación que se establece a través del vínculo transferencial actualiza, hace presente, la relación con el Otro. Es decir, de acuerdo a esta premisa Jesusa transferiría a la relación actual con Poniatowska su modo de relacionarse con el Otro. La frase que termina la novela, que cierra la transferencia textual es reveladora al respecto. Intentaremos una interpretación a partir de esta frase -- "Ahora ya no chingue. Váyase. Déjeme dormir" (315) -- que dé cuenta de la transferencia como actualizadora de la relación que Jesusa establece con el Otro.

Existe en la novela innumerable cantidad de episodios en los que Jesusa es abandonada por su madre, su padre, Antonio, su marido Pedro Aguilar, su hijo "adoptivo" Perico, etc (10, 78, 91, 128, 204, 292). En otras palabras, para Jesusa el Otro es alguien que, potencialmente, abandona. A tal punto que Jesusa vive la muerte de sus seres queridos como abandonos. En varios episodios en los que se relatan pérdidas afectivas -- como la muerte de su hermano Emiliano -- Jesusa reacciona pidiendo que le resuciten al muerto, que se lo devuelvan: "Ahorita mismo quiero que me entregues a mi hermano [Emiliano] vivo y me regreses a mi tierra" (78) "Pues así como le quitó la vida [a la coyota], tiene que dársela otra vez ..." (116). Estos episodios hablan de la dificultad que tiene Jesusa en elaborar sus pérdidas a punto tal que varias veces hace cuadros convulsivos de tipo epiléptico -- por ejemplo frente a la muerte de su hermano Emiliano (63) o, cuando se abre del ejército revolucionario y se separa del padre (78). La repetición de la situación de abandono (primero, la muerte temprana de la madre después, el abandono del padre) ha sido tan traumática que Jesusa ha decidido evitar el sufrimiento de ser otra vez rechazada: "Como padecí tanto con Pedro [leído como el Otro] dije yo: "Mejor me quedo sola. Dicen que el buey solo bien se lame ¿y por qué la vaca no?" (173)

Consideramos la situación de abandono como estructurante de la personalidad de Jesusa. Este padecimiento explica el sentimiento de desarraigo que atraviesa al personaje. Jesusa se autoconstruye como un personaje sin patria, sin tierra, sin familia, sin herencia, sin papeles, sin identidad, sin descendencia (218-19), como una figura de resistencia (Kerr 57). Después de la muerte de Pedro, su marido, este aspecto de no pertenencia se intensifica. Jesusa se transforma, en virtud de estas relaciones abandonónicas, en una mujer fálica, macha (Sommer 916), autosuficiente, que cree no necesitar a nadie: "Soy muy feliz aquí solita. Me muerdo yo solita y me rasguño, me caigo y me levanto yo solita. Soy muy feliz. Nunca me ha gustado vivir acompañada (295)." Es decir, Jesusa define su posición como mujer fálica en la medida en que "excluye de la estructura su deseo por el hombre" (Masotta 1995, 86). Esta estructura la lleva a plantear relaciones muy fóbicas, aunque también ambiguas, con hombres y mujeres: "A mi los hombres no me hacen falta ni me gustan más bien me estorban aunque no estén cerca de mí [...]" (173), "Yo no tengo amigas, nunca les he tenido ni quiero tenerlas" (182).

Desde esta perspectiva es entendible que en el cierre de la transferencia -- que coincide con el cierre de la novela -- Jesusa elija esta frase final: "Ahora ya no chingue. Váyase. Déjeme dormir" (315). Lo que actualiza este acto de habla es el abandono de Poniatowska, como si Jesusa fantaseara que una vez producida la novela ya no hay razones que justifiquen este vínculo. Jesusa se desvincula de la transferencia de trabajo, se termina la novela, se acaban las entrevistas, se ha narrado la historia. Jesusa no cree en la bondad de la gente, ni siquiera en la de Poniatowska: "¿quién quiere usted que sea bueno?" (313). Poniatowska actualiza en Jesusa la escena del abandono. En otras palabras, Poniatowska se transforma en ese Otro que abandona a Jesusa al final de la novela, ese Otro que como Perico, su hijo adoptivo, le "chupa" lo único que ella posee: su propia historia (313).

Bibliografía sobre testimonio

Kerr, Lucille. "Gestures of Authorship: Lying to tell the Truth in Elena Poniatowka's Hasta no verte Jesús mío". Reclaiming the Author. Durham: Duke UP, 1992. 46 - 64.

Kushigian, Julia A. "Transgresión de la autobiografía y el Bidungsroman en Hasta no verte Jesús mío." Revista Iberoamericana [53] 140 (1987): 667-77.

Lagos Poe, María Inés. "El testimonio creativo de Hasta no verte Jesús mío." Revista Iberoamericana [56] 150 (1990): 243-53.

Poniatowska, Elena. Hasta no verte Jesús mío. México: Era, 1994.

Sommer, Doris. "Taking a Life: Hot Pursuit and Cold Rewards in a Mexican Testimonial Novel". Signs. 20:4 (1995): 913 - 40.

Volek, Emil. "Las modalidades del testimonio y Hasta no verte Jesús mío de Elens Poniatowska." Literatura mexicana/Mexican Literature. Ed. José Oviedo. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1993. 44-67.

Bibliografía sobre psicoanálisis

Helman, Jorge. "La Clínica como escritura." Acheronta 4.

Klotz, Jean Pierre. "The Passionate dimension of Transference." Reading Seminar XI Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Ed. Felstein, Fink et al. New York: State U of New York P, 1995.

Gueguen, Pierre-Gilles. "Transference as Deception." Reading Seminar XI. Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Ed. Felstein, Fink et al. New York: State U of New York P, 1995.

Laplanche y Pontalis. Diccionario de Psicoanálisis. Barcelona: Editorial Labor, 1978.

Masotta Oscar. "La aporía fundamental del complejo de Edipo." Lecturas de psicoanálisis Freud, Lacan. Buenos Aires: Paidós, 1995. 76- 92.

Miller, Jacques-Alain. "El analista y los semblantes." De mujeres y semblantes. Buenos Aires: Pasador, 1993. 11 - 60.

El mito de Edipo en la historia de la música

Obertura: Catálogo de obras, discografía y videografía

(Segunda edición, corregida y aumentada)

José Perrés

I) INTRODUCCIÓN

"Vi también a la madre de Edipo, la bella Epicasta (Yocasta) que cometió sin querer una gran falta, casándose con su hijo: pues éste, luego de matar a su propio padre, la tomó por esposa. No tardaron los dioses en revelar a los hombres lo que había ocurrido..."

HOMERO: *La Odisea*, Rapsodia X

Hablar del mito de Edipo parece fácil y no en vano ha sido tratado y analizado por diversos autores, tanto en el campo de la literatura como en el de las ciencias sociales (psicoanálisis, mitología, antropología, historia, filosofía, lingüística, estudios helenísticos, etcétera).

Pero al adentrarse en el tema emergen las innumerables dificultades porque, como en todo mito, no se dispone sino de *versiones* sin que ninguna de ellas pueda pretender ser la última palabra para su comprensión, convirtiéndose en la versión *definitiva*. Se suele pensar, en forma un poco simplista, que la más antigua de estas versiones *debe ser* la verdadera, lo que conlleva una imposible búsqueda de los orígenes, de la génesis mítica. Contra ello ha reaccionado la antropología estructuralista, por boca de su padre fundador C. Lévi-Strauss, mostrando que lo que importa es el análisis de la estructura de los mitos en sí mismos. Todos los mitos y sus variantes, que se han tejido a partir de determinadas realidades histórico-social-culturales, tienen incalculable valor. Tanto si son "antiguos" como "modernos" y de ninguna manera se trata de buscar una supuesta "autenticidad" en ellos. A través de esos mitos, con los que buscamos siempre explicarnos los orígenes, se estructura lo que C. Castoriadis denomina los "imaginarios sociales" de cada cultura, que constituyen su sostén.

Así, para entender el mito de Edipo, lo que nos ocupa, tienen tanta validez las interpretaciones más antiguas que nos han quedado en la literatura, en obras íntegramente dedicadas a él (tragedias de Sófocles que datan de aproximadamente el año 400 A.C.: *Edipo Rey*, *Edipo en Colona* y *Antígona*) como la interpretación psicoanalítica propuesta por Freud en torno a dichas tragedias, miles de años después. Ésta ha marcado profundamente la cultura de nuestro siglo, hasta convertirse en un imaginario social estructurante, del que ya no podemos prescindir. De igual forma, otras interpretaciones muy diferentes del mito de Edipo, entre ellas la formulada por M. Foucault en términos de poder político, lejos están de resultarnos indiferentes. Sólo la compleja articulación de todas esas líneas, y otras por cierto, provenientes de helenistas, historiadores, sociólogos y antropólogos, puede acercarnos a las complejidades que encierra la producción de un mito y su permanencia a través de los siglos.

Con lo ya mencionado se abre otro problema que nos interesará a efectos de nuestra cronología del Edipo en la historia de la música. Me refiero a qué entender por "mito de Edipo". ¿Está integrado, tan sólo, por las vicisitudes del propio Edipo en su inexorable tragedia "de destino"? ¿O más bien debemos entender que toda la familia de los Labdácidos en varias generaciones (que comprende por lo menos a Layo, su hijo Edipo, su mujer Yocasta, los cuatro hijos producto del incesto de sus padres, e incluso su cuñado Creonte, su esposa e hijo) estaba condenada por los dioses a un terrible destino?

Esa es la línea que tomaremos ya que pensamos que el mito de Edipo comprende los avatares de todas esas generaciones hasta la destrucción total de esa estirpe maldita.

Por ello, reseñaremos a continuación *todas* las obras musicales que, por ahora, hemos podido localizar a lo largo y ancho de la historia de la música que conciernen a la estirpe de Edipo, en varias generaciones. Podremos apreciar, de todas formas, que pocas son las obras musicales que no estén directamente referidas a trasladar a la música las poderosas tragedias de Sófocles, o adaptaciones de las mismas, centrándose fundamentalmente en los personajes del propio Edipo y/o de su hija Antígona.

II) A MODO DE ACLARACIONES METODOLÓGICAS

Pese a estar escrita por un psicoanalista, apasionado por la música, la presente nota no pretende ser un ensayo teórico, desde una perspectiva mitológica o psicoanalítica, sino tan sólo una apertura descriptiva al tema. Podríamos incluso decir, en términos más musicales, que estamos tan sólo en la *obertura* de nuestra investigación. Pretendemos dedicar más artículos al análisis pormenorizado de algunas de las obras musicales -fundamentalmente óperas, nuestro mayor interés- que serán mencionadas a continuación.

Se trata por ahora, tan sólo, de brindar al interesado una reseña y compilación de las obras musicales que se han compuesto en torno al Mito de Edipo, desde el siglo XVII, en que tenemos la primera obra localizada, hasta nuestros días. Vale decir, un *catálogo de obras* sobre el tema, que respete la cronología histórica de composición.

Acompañaremos dicha reseña con unos breves comentarios en torno al autor, cuando sea poco conocido, y/o a la obra, cuando ello sea posible, a partir de la extensa bibliografía que hemos consultado. Los mismos tienen por cometido contextualizar en forma condensada el momento de producción de las obras mencionadas.

Incluiremos también, cuando existan, las referencias discográficas y/o videográficas que permitan tomar conocimiento de la obra en su audición y, eventualmente, su visión concomitante, para poder recrear una y otra vez estas imágenes auditivas, y ahora también visuales, asociadas a la música, que se nos han tornado imborrables. Haremos referencia no sólo a los discos actualmente localizables en los mercados internacionales, sino también a muchos que, editados en los llamados "discos negros" han quedado lamentablemente descontinuados, sin recibir aún su reedición en discos compactos.

Por "videografía" entiendo no sólo las producciones en video, sino también los discos láser, de inmejorable condición técnica de visión/audición, que no dejarán de ser incluidos en nuestras listas.

Tal como mencionábamos más arriba, hubiera sido útil profundizar la comprensión del mito de Edipo y su linaje, a partir de las diferentes versiones literarias que de él se han producido, empezando por los clásicos autores de la literatura griega. No podremos encararlo aquí, en la presente nota, dadas las considerables dimensiones del catálogo de obras que estamos presentando. Pero tendremos ocasión de hacerlo, en la medida que analizaremos próximamente diversas óperas, a partir de los aportes de historiadores, helenistas, mitólogos y psicoanalistas.

Digamos por último, en estas breves aclaraciones, que nuestra lista es inevitablemente parcial e incompleta. Responde únicamente a lo que hasta ahora nos ha sido posible localizar sobre esta temática. No hemos podido disponer aún de algunas recientes obras, que nos hubieran ahorrado probablemente muchos esfuerzos. Me refiero a dos enciclopedias esenciales. Por un lado, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, que consta de 20 volúmenes de 900 páginas por tomo. Por otro, *The New Grove Dictionary of Opera* (1992), publicado en 4 tomos de 1150 páginas cada uno. Por otro, como es sabido, los CDrom para computadora permiten ahora acceder fácilmente a innumerables enciclopedias especializadas. Lamentablemente, y salvo una excepción aquí incluida, aún no han salido al mercado algunos títulos que se hallan en preparación sobre historia de la música y discografías. Por ello mucho agradeceremos a los lectores de esta revista, a menudo especialistas en la materia, que nos hagan llegar las referencias de las muchas obras musicales vinculadas al Mito de Edipo, que quedaron aquí involuntariamente omitidas. La lista podrá así ir enriqueciéndose paulatinamente para beneficio de todos los amantes de la música que compartan el interés en la investigación musical de quien esto suscribe.

III) EL MITO DE EDIPO EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA: CRONOLOGÍA Y CATÁLOGO DE OBRAS

1) GRABU, Louis (1625-1694) España/Inglaterra

1678: Música de escena para el drama *Oedipus* de Dryden.

Dicha música incidental fue presentada con el sugestivo nombre de "Music for a While". Grabu, compositor catalán, se formó en Francia. Fue músico de la corte del rey Carlos II de Inglaterra, quien lo promovió en 1665 otorgándole el título de "Master of the King's Music". Compuso la ópera *Albion and Albanus*, en 1685, que tiene la particularidad de ser la primera ópera de larga duración en idioma inglés que ha sobrevivido. También fue

autor de otras músicas incidentales para el teatro, algunas de las cuales han recibido recientemente sus primeras ediciones discográficas, al igual que un concierto para orquesta de cámara.

2) PURCELL, Henry (1659-1695) Inglaterra

1679: Música de escena para el *Edipo Rey* de Sófocles

Este gran compositor británico, el más importante antes de Britten, ya en nuestra contemporaneidad, compuso abundante música incidental, acompañando obras teatrales. Escribió también música de escena que constituye el grueso de sus llamadas "semi-óperas" como *The Fairy Queen*, *King Arthur*, *The Indian Queen*, etcétera. Sólo su maravilloso *Dido & Aeneas* (1689) puede ser considerada una ópera, en sentido pleno.

Discografía: Lamentablemente, por ahora, esta obra sólo puede ser localizada en un álbum de 6 CD titulado *Theatre Music*, en una agradable versión de la Academy of Ancient Music, dirigida por C. Hoogwood (Oiseau-Lyre)

3) BACH, Johann Sebastian (1685-1750) Alemania

Bach, sin saberlo por cierto, contribuyó con sus obras a sostener musicalmente la temática del mito edípico. En 1919, M.H.M. Jacques, adaptó obras de

Bach, como música de escena para un drama francés sobre Edipo. Cf., *infra*. También Pier Paolo Pasolini, el famoso cineasta y escritor italiano, seleccionó obras de Bach (al igual que música popular rumana y japonesa), para su film *Edipo Re*, realizado en 1967.

3) ORLANDINI, Giuseppe Maria (? - 1760) Italia

1718: Ópera *Antigona*. Libreto de B. Pasqualigo.

Fue maestro de capella en la corte del duque de Toscana y en la cátedra de Florencia en 1732. Entre otras obras, compuso las óperas *Amore e maestà*, *Il marito giudice*, *Nerone*. Ninguna de sus composiciones han sido grabadas, hasta el presente. Es ésta la primera versión de *Antigona* de la historia, ópera que como veremos a continuación fue revisitada año tras año por diversos compositores, en forma interminable, a partir de mediados del siglo XVIII. Queda abierta la pregunta sobre las razones del interés tan marcado en esa época por el personaje de Antigona, que ocupó, al parecer, un lugar de jerarquía.

4) GALUPPI, Baldassare (1706-1785) Italia

1751: Ópera *Antigona*. Libreto de Roccaforte.

Compositor veneciano, uno de los más exitosos y populares de su época, que alcanzó a tener un prestigio internacional. Su fama lo llevó a Londres para componer óperas para el *King's Theatre* y posteriormente a la corte de Rusia. Fue vicemaestro y maestro de San Marcos en 1748 y 1762, respectivamente. Compuso más de 100 óperas en las que se apreció la belleza, claridad y modulación de su música. Se ha llegado a decir que el refinamiento de la melodía y los efectos dramáticos en la música posterior, le deben mucho a Galuppi.

Discografía: Existen algunas grabaciones de sus conciertos, música instrumental y de cámara, así como de su música sacra, pero aún no se han grabado las múltiples óperas que compuso.

5) CASALI, Giovanni Battista (1715-1792) Italia

1752: Ópera *Antigona*. Se volvió a utilizar el libreto de Roccaforte, escrito especialmente para la ópera homónima de Galuppi.

Nacido y muerto en Roma, este compositor fue maestro de capilla en la iglesia de San Giovanni in Laterano. Compuso algunas óperas, además de misas, motetes y oratorios. Músico olvidado en nuestros días, su obra no ha recibido grabación alguna.

6) LATILLA, Gaetano (1711-1788) Italia

1753: Ópera *Antígona*. Nuevamente con el libreto de Roccaforte.

Este músico, tío del famoso Nicola Piccini, llegó a componer 51 óperas, un oratorio, seis sonatas y música religiosa varia. Su obra no ha merecido aún grabaciones discográficas.

7) BERTONI, Ferdinando (1725-1813) Italia

1756: Ópera *Antígona*

Compositor italiano que, pese a interesarse especialmente por la música religiosa, llegó a componer más de 50 óperas. Se ha considerado a su música como agradable aunque carente de genialidad. Ello no le impidió gozar de enorme popularidad en Italia donde sus óperas se representaban permanentemente en su época.

Discografía: Existen ya dos versiones discográficas de su *Orfeo ed Eurídice* (1776), pero no de su *Antígona*.

8) SCARLATI, Giuseppe (1718 o 1723 - 1777) Italia

1756: Ópera *Antígona*. El libreto utilizado fue una vez más el de Roccaforte.

Poco se sabe de Giuseppe Scarlatti, probablemente sobrino de Alessandro y primo de Doménico Scarlatti, ambos músicos de gran trayectoria y merecido reconocimiento. El músico que nos ocupa llegó a componer más de 30 óperas, estrenadas en Roma, Florencia y Viena. Se sabe que visitó a Doménico en España hacia 1752. A diferencia de sus parientes, beneficiados por una extensa discografía, no se ha difundido la obra de Giuseppe Scarlatti.

9) DURÁN, Josep (1791-?) España

1760: Ópera *Antígona*. Libreto de P. Metastasio.

Durán, compositor catalán, nació en Barcelona. Fue alumno de Durante y maestro de capilla de la catedral de su ciudad natal. Compuso algunas óperas, entre ellas la antes mencionada y *Temístocles* (1762).

10) CIAMPI, Legrezio Vincenzo (1719-1762) Italia

1762: Ópera *Antígona*. Libreto de Roccaforte, por quinta vez.

Famoso en su época como compositor y virtuoso del clavecín, Ciampi es el autor de múltiples óperas, modelos en su época, y de composiciones polifónicas de música religiosa, de 24 sonatas para clavecín y otros instrumentos, así como de 12 conciertos para diversos instrumentos. Vivió alternadamente en Palermo, Nápoles, París, Londres y Venecia, donde fue maestro de capilla del Hospital de los Incurables. Todas esas ciudades, y otras, recibieron estrenos de sus óperas con gran aceptación. Sería interesante que se grabaran algunas de sus composiciones para poder juzgar, dos siglos después, las razones de su gran popularidad.

11) MAJO, Gian Francesco de (1732-1770) Italia

1768: Ópera *Antígona*.

Hijo de músico, Majó se dedicó a la ópera y a la música sacra, destacándose en ambos géneros. El propio Mozart, de 14 años, lo mencionó en una carta refiriéndose a la belleza de su música. Su brillante carrera, que anticipó renovadoras propuestas de Gluck, terminó con su prematura muerte a los 38 años. Fue autor de más de 25 óperas, 10 de las cuales se han perdido definitivamente.

12) TRAETTA, Tommaso ((1727-1779) Italia

1772: Ópera en tres actos *Antigona*.

Libreto de Marco Coltellini.

Primera representación: Teatro Imperial de San Petesburgo, el 11/11/1772. El libreto se ajusta con bastante fidelidad a la tragedia homónima de Sófocles. La ópera fue bien recibida en su estreno, logrando bastante éxito. Ha sido exhumada en nuestros tiempos en Florencia, durante el famoso mayo musical, bajo la batuta de Nino Sanzogno, el 15/5/1962.

Traetta fue un importante compositor italiano que estrenó óperas en Italia, Austria, Inglaterra y Rusia. *Antigona* es considerada precisamente su mejor producción musical.

Discografía: Se han editado solamente fragmentos de una de sus óperas (*Ifigenia in Tauride*), así como algunas obras de música sacra.

13) MYSLIVECEK, Josef (1737-1781) Checoslovaquia/Italia

1774: Ópera *Antigona*

Inició su formación musical en Praga, la que continuó en Venecia. Compuso música sinfónica y de cámara así como más de 20 óperas. Mantuvo una relación de amistad con Mozart, quien lo fue a visitar en 1777, durante una hospitalización por una prolongada enfermedad. Compuso en el clásico estilo napolitano de su época, al que no pretendió innovar.

Discografía: existen grabaciones de sus conciertos, sinfonías, música de cámara, un oratorio, e incluso de una de sus óperas *Bellerofonte*.

14) MORTELLARI (?-?) Italia

1776: Ópera *Antigona*.

No disponemos de datos sobre este músico italiano.

15) BORTNIANSKY, Dmitri Stepanovich (1755-1825) Rusia

1776: **Ópera *Creonte*.** Libreto basado en el *Antígona*, escrito por Coltellini con música de Traetta.

Este compositor fue inicialmente cantante en la capilla de la corte rusa. Allí conoció a Galuppi con quien tomó lecciones. Luego realizó su formación musical en Italia donde estrenó varias óperas italianas, siendo *Creonte* su primera obra escénica. De regreso a Rusia fue nombrado en 1782, director de la capilla imperial. Escribió para ella muchas obras religiosas, música de cámara (quintetos y septetos para diversos instrumentos), 35 conciertos, sonatas para clavecín, al igual que cuatro pequeñas *opéra-comiques* francesas.

Discografía: Existen grabaciones de algunas de sus obras sacras, instrumentales y de cámara, no así de sus óperas, especialmente de la que nos ocupa que reviste gran interés por ser probablemente la única ópera dedicada al personaje de Creonte en la historia de la música.

16) GAZZANIGA, Giuseppe (1743-1818) Italia

1781: Ópera *Antigona*.

Nos encontramos ante un compositor recientemente recuperado y divulgado. No tanto tal vez por su valor musical, no desdeñable por cierto, sino por el gran interés que reviste en forma totalmente indirecta. Me refiero a las luces que aporta al *Don Giovanni*, de Mozart / Da Ponte, una de las obras cumbres de la historia de la música. Efectivamente, muy pocos meses antes que el gran compositor de Salzburgo, Gazzaniga había estrenado con gran éxito su *Don Giovanni Tenorio o Il Convitato di pietra* (1787), obra que superó por lejos

todas las versiones ya existentes sobre el tema, previas a Mozart. Esa obra ha recibido ya dos grabaciones provocándonos un gran asombro al comprobar que el afamado, sutil y bien estructurado libreto de Da Ponte para el *Don Giovanni* de Mozart sigue muy de cerca, por momentos casi textualmente, el texto de G.Bertati, libretista de Gazzaniga. Este libretista fue famoso en su tiempo, siendo autor de los libretos de más de sesenta óperas de diversos compositores. Fue el responsable de casi todos los textos de Gazzaniga, siendo probable entonces que el libreto de *Antígona* le pertenezca. También fue el libretista de otra obra maestra: *Il matrimonio segreto*, de D.Cimarosa. Regresando a Gazzaniga, existen también grabaciones de algunas de sus obras religiosas (*Salve Regina*, *Stabat Mater*, *Gloria*, *Te Deum*, *Dies Irae*, etcétera). Su *Antígona*, en cambio, sigue siendo desconocida para el aficionado. Este compositor fue discípulo, entre otros, de N.Paccini, componiendo cerca de setenta obras. Se destacó por una escritura aguda y vivaz que, al decir de algunos críticos musicales, anticipa en su frescura y su originalidad teatral las óperas de Rossini. Acotemos finalmente, como detalle, que el propio L.Da Ponte fue libretista de una de sus óperas, *Il finto cieco*, estrenada en Viena en 1770.

17) SACCHINI, Antonio (1730-1786) Italia

1786: Ópera *Oedipe à Colone*.

Libreto de Nicolas-François Guillard, según Sófocles.

Fue estrenada en Versalles, en presencia de los soberanos franceses, el 4 de enero de ese año. Sacchini escribió muchas óperas para Italia, Inglaterra, Alemania y Francia. Sus mejores obras son *Armida* (1772) y su versión de Edipo que fue ejecutada unas 600 veces, solamente en la Ópera de París, en un lapso de 60 años, después de su muerte. La misma fue compuesta en París donde había acudido respondiendo a una invitación de la propia reina María Antonieta. Se considera al dúo entre Edipo y Antígona como una de las más bellas páginas operísticas del siglo XVIII. Recordemos finalmente que N.F.Guillard fue también libretista de Gluck en su *Iphigénie en Tauride*.

Discografía: Recientemente se han editado un intermezzo operístico y uno de sus cuartetos de cuerda.

18) D'ALESSANDRO, Campobasso (?-?) Italia

1788: Ópera *Antígona*. Libreto basado nuevamente en el de Coltellini (Existe alguna duda entre los especialistas si esta ópera no se llamaba *Creonte*, al igual que la de Bortniansky)

No disponemos, lamentablemente, de datos sobre el compositor y su obra.

19) ZINGARELLI, Niccolò Antonio (1752-1837) Italia

1790: Ópera *Antígona*, estrenada en la Ópera de París.

Libreto de Marmontel.

Zingarelli compuso nada menos que 34 óperas, entre 1768 (a los 16 años) y 1811. Gozó en su época de un sólido prestigio como músico, ocupando cargos relevantes como director musical de diferentes catedrales, entre ellas la basílica de San Pedro, en Roma. Si bien se destaca su producción operística, como último gran exponente de la *opera seria*, también compuso obras instrumentales y corales-litúrgicas. A éstas dedicó las últimas décadas de su vida. *Oedipe à Colone* está considerada como una de sus mejores óperas. Se dice que era un gran orquestador y que lograba trazar finamente a sus trágicas heroínas, aunque sus obras revelaban también cierta trivialidad. Fue además un famoso profesor, teniendo como alumnos a Bellini y Mercadante, entre otros.

Discografía: Se acaba de editar una obra de sus obras vocales de cámara, así como un oratorio, con texto de Metastasio.

20) WINTER, Peter von (1754-1825) Alemania

1791: Ópera *Antígona*

Ya violinista de la corte de Manheim a la corta edad de 10 años, Winter se dedicó a la composición musical. Fue autor de obras sinfónicas, de cámara, así como de casi 40 óperas compuestas en los clásicos idiomas operísticos de su época (italiano y francés), pero también en alemán. Se ha valorado el colorido, la instrumentación y la riqueza melódica de sus composiciones.

Discografía: Se encuentran en catálogo grabaciones de su música de concierto y de cámara.

21) BIANCHI, Francesco (1752-1819) Italia

1796: Ópera *Antigone*

Autor de 50 óperas, fue alabado por sus contemporáneos por la gracia y colorido de sus composiciones musicales. El propio Haydn llegó a apreciar su ópera *Acis e Galatea*, que vio representada en Londres en 1795. Hasta el presente no se dispone de grabaciones discográficas de sus obras.

22) BASILI, Francesco (1767-1850) Italia

1799: Ópera *Antígona*. Una vez más el libreto utilizado se basó en el de Coltellini (Ópera de Traetta).

Miembro de una familia de músicos, se formó inicialmente con su padre, Andrea, completando su formación como compositor en Roma. Fue nombrado maestro de capilla en Foligno y Loreto, uno de los múltiples cargos que ostentó durante su vida. Compuso, además de óperas, música sacra destacándose sus oratorios. No existen aún grabaciones de sus obras.

23) ZINGARELLI, Niccolò Antonio (1752-1837) Italia

1802: Ópera *Oedipe à Colone*, estrenada en Venecia.

Libreto de A. Sografi, basado en Sófocles.

Una nueva ópera de este compositor italiano, más arriba mencionado.

24) ROSSINI, Gioacchino (1792-1868) Italia

Circa 1817: Música de escena para *Edipo a Colono*, para bajo, coro masculino y orquesta.

No se conoce la fecha exacta de composición de esta obra, pero existen elementos que permiten afirmar que para 1817 ya estaba compuesta, en función de la introducción a la traducción de G.B. Giusti del *Edipo a Colono* de Sófocles, publicada en ese año. Por esas fechas Rossini había estado estudiando las partituras de óperas de Spontini y Sacchini, especialmente el *Oedipe à Colone* de este último (1786). Se trata de una obra tan original como desacostumbrada dentro de la producción rossiniana ya que se halla a medio camino entre la cantata, el oratorio y el melodrama, sin poder catalogarse fácilmente dentro de un género. Tal vez sea ésta la razón por la que, al parecer, nunca fue estrenada, permaneciendo olvidada hasta nuestros días. Pese a ello, es posible afirmar que Rossini triunfa como compositor, tanto en el plano esencialmente lírico-musical como en el dramático, demostrando su indiscutible talento, con el que ha deleitado a innumerables generaciones, hasta nuestros días.

Discografía:

a) Existe, aunque no se ha comercializado, una grabación de un concierto de la RAI de Turín (11/3/1968), con el bajo P.Clabassi, bajo la dirección de F.Gallini.

b) Resulta accesible, en cambio, una versión de 1978, publicada inicialmente en disco negro y reeditada ya en CD. Dirige C.Scimone, con la Philharmonia Orchestra y el bajo N.Giuselev (Fonit Cetra).

25) PEDROTTI, Carlo (1817-1893) Italia

1840: Ópera *Antígona*

Este músico reviste interés por ser el representante de una generación muy olvidada de compositores sepultada por el genio de Verdi. Pese a no poder vivir de la composición, llegó a escribir 17 óperas entre 1840 y 1872 en las que demostró gracia y encanto. Se suicidó en 1893 luego del deterioro de su salud.

26) MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix (1809-1847) Alemania

1841: Música incidental para *Antígona* de Sófocles, Op.55.

Se trata de una música que, pese a su solemnidad y gravedad, parece carecer de soplo dramático y hasta de sinceridad.

Discografía: 1984: G.Kleinkamp (bar) W.Siegart (bar), M.Mosa (Narrador). Sinfónica de la Radio de Francfort, Dir. O.Maga (LP Audite, no pasado a CD).

27) ÍDEM.

1845: Música incidental para *Oedipus in Kolonos*, de Sófocles, en 9 partes, para solistas, coro y orquesta,

Op.93, estrenada en Postdam.

Pese a la abundancia de obras de Mendelssohn que se han registrado, no parece haber aún grabación de esta obra.

28) LACHNER, Franz Paul (1803-1890) Alemania

1852: Música incidental para la obra *Edipo Rey* de Sófocles.

Este músico germano compuso cuatro óperas así como música sinfónica y de cámara. Existen ya grabaciones de los dos últimos géneros mencionados. Condujo poco antes de su retiro el *Tannhäuser* en la Ópera de Munich, en 1867, de la que además fue director musical.

Discografía: Se pueden encontrar en catálogo muchas de sus obras de cámara, así como algunas de sus sinfonías y suites.

29) MUSSORGSKY, Modest (1839-1881) Rusia

1859: *Escenas sobre Edipo*, con coro mixto.

Según R.Mancini, las escenas corales de Edipo fueron compuestas hacia 1859, cuando Mussorgsky tenía apenas 19 años, y se representaron en público en 1861. Proceden al decir de otro biógrafo, Calvocoressi, de proyectos de obras dramáticas, luego abandonadas. Parece que fue en 1859, luego de estudiar las tres grandes partituras de Gluck *Alceste*, *Armida* e *Ifigenia en Aulide*, que Mussorgsky compuso estas escenas sobre Edipo, basándose no en Sófocles sino en un drama de Osierov, *Edipo en Atenas*, aparecido en 1804, en donde el autor, lejos de seguir al clásico dramaturgo helénico, presentaba a Creonte inmolándose para salvar a la ciudad. Al abandonar definitivamente el proyecto de componer esa ópera Mussorgsky extrajo algunos elementos de dichas escenas para *Salammbó* (ópera prevista sobre la obra homónima de Flaubert, para la que el propio Mussorgsky escribió el libreto, y a la que también abandonó definitivamente), y para su importante *Una noche en el Monte Calvo*, de 1867, que la batuta de L.Stokowsky popularizó a partir del innovador film musical en caricaturas *Fantasía*, de Walt Disney. Así, por ejemplo, un coro enfa sostenido menor, que cantaban los cartagineses en *Edipo*, fue utilizado para *Mlada*, obra que nació definitivamente muerta en 1872, y luego para su ópera fragmentaria e inconclusa *La feria de Sorochinsk*. De todas formas esta obra, una de las primeras composiciones del joven compositor ruso, no parece constituir una producción

significativa en quien revelaría luego su genialidad como músico, a través de *Boris Godunov* o *Kovantchina*, imperecederas obras de la historia de la música. No en vano Mancini, ese reputado crítico musical, luego de esas simples menciones ni siquiera la incluyó en el catálogo de las "principales obras" del autor que cierra su análisis biográfico sobre Mussorgsky.

30) LASFEN, Eduard (1830-1904)

(?): Música incidental para *Edipo en Colona*, tragedia de Sófocles.

Tan sólo disponemos de los datos antes indicados, como fueron mencionados por otro autor.

31) STANFORD, Sir Charles Villiers (1852-1924) G.Bretaña

1887: Música incidental para *Oedipus tyrannus*, op.29

Stanford nació en Dublín, fue organista y estudió composición en Alemania. Fue el responsable del entrenamiento de numerosos músicos británicos y director musical de muchos festivales. Compuso óperas, sinfonías, conciertos para piano, música de cámara y religiosa, canciones, etcétera.

Discografía: Existe una versión grabada del preludio de esa música incidental, dirigida por V.Handley, con la Ulster Orchestra (CD Chandos).

32) SAINT-SAËNS, Camille (1835-1921) Francia

1893: Música incidental para la escenificación de la tragedia *Antígona* de Sófocles, en la traducción francesa de A.Vacquerie y P.Meurice.

Saint-Saëns fue un prolífico músico que compuso para casi todos los géneros con desigual éxito. Así en su extenso catálogo se encuentran obras sinfónicas, conciertos, música instrumental para piano, teclado, obras de cámara, un elevado número de óperas, música sacra, música coral profana y canciones. No podían faltar entonces varias obras incidentales para la escena, entre las que se cuenta la que destinó a acompañar la tragedia *Antígona* de Sófocles.

Discografía: Existen grabaciones de otras músicas incidentales de Saint-Saëns (por ej., *Andromaque*, de 1903), pero al parecer nunca fue registrada la que nos ocupa.

33) PIZETTI, Ildebrando (1880-1968) Italia

1901: *Ouverture per l'Edipo a Colono*

Constituyó esta obra la primera composición orquestal de Pizetti, casualmente una música "teatral". Pese a sus ecos beethovenianos debe ser considerada como la primera de las páginas "pizettianas", en cuanto a mostrar los lineamientos melódicos y la dulce atmósfera que caracterizó la obra de este autor. Fue dedicada por el joven músico a G.Salvini, actor trágico. Éste, años después, le solicitó la composición de intermezzos para la obra *Edipo Rey* de Sófocles que se proponía representar en el Teatro Olimpia de Milán.

34) IDEM.

1904: *Tre Preludi per l'Edipo re, preludios sinfónicos.*

Ésta fue la obra compuesta por Pizetti a pedido de Salvini. El primero de los preludios, destaca un especialista en este músico italiano, crea magistralmente la sensación del trágico destino que amenaza a la ciudad de Tebas, con el presentimiento de la catástrofe que se avecina. El segundo preludio muestra el ansia de Edipo frente a los enigmas de la esfinge. En el tercer preludio Edipo ha comprendido el misterio del parricidio cometido y ya ciego, se apronta a dejar Tebas para siempre. Lo acompaña Antígona en su dolor, que es expresado por las flautas y los clarinetes en un sentido tema musical. Se trata de una obra que más que

seguir las acciones en sus detalles logra expresar los sentimientos esenciales, los motivos interiores de la tragedia.

Discografía: De este compositor existen algunas composiciones corales, música sacra y obras instrumentales y de cámara.

35) JACQUES, M.H.M. Francia

1919: Música de escena para *Oedipe, roi de Thèbes*.

Se trata de la música de escena que acompañó un drama escrito por

Saint-Georges de Bouheller, que comprendía 3 partes y 13 cuadros. Como ya indicamos más arriba estaba integrada por obras de Bach.

36) LEONCAVALLO, Ruggero (1857-1919) Italia

1920: Ópera *Edipo re*, en un acto, con libreto basado en Sófocles.

Leoncavallo compuso muchas óperas, pero no tuvo la suerte de ser reconocido por ellas. Su nombre quedó asociado tan sólo a una de sus primeras producciones *I Pagliacci* (1892). Sin embargo, son meritorias su *Bohème* (1897) (que no pudo competir con la de Puccini, pese a reflejar mejor el espíritu de la novela de H.Murger) y su *Zazá* (1900). Su ópera *Edipo re* fue su última composición y se estrenó, póstumamente, en Chicago.

Discografía: Se ha editado hace unos pocos años una primera versión discográfica de esta obra tan poco conocida. Se trata de una grabación "en vivo", dirigida en 1970 por A. La Rosa Parodi c/L. Infantino, G. Fioravanti, G. Malaspina (CD Italian Opera Rarities).

37) HONEGGER, Arthur (1892-1955) Francia

1922: Música incidental *Antigone*, para Ensemble.

No disponemos de datos sobre esta música incidental de Honegger que, no es improbable, pudo estar en el germen de la composición posterior de su ópera *Antigone*, a la que luego nos referiremos.

Discografía: Se puede encontrar en el mercado internacional una versión grabada en vivo en 1991 arreglada para flauta, corn inglés y piano (CD Philips).

38) ROPARTZ, Joseph Guy (1864-1955) Francia

1925: Música de escena para el drama en verso *Oedipe à Colone*, de Georges Rivollet, en 4 actos.

Realizó sus estudios con Massenet y con Franck. Sus obras incluyen ópera, sinfonías, música de cámara, de iglesia, así como música instrumental para órgano y piano.

Discografía: Es posible encontrar algunas de sus obras sacras, su música coral y sus canciones, al igual que ciertas obras sinfónicas, pero la música de escena mencionada no se ha editado.

39) STRAVINSKY, Igor (1882-1971) Rusia/EEUU

1927: Opera oratorio *Oedipus Rex*, en dos actos.

Libreto de Jean Cocteau, traducido al latín por J. Daniélou.

Se estrenó en París, el 30/5/1927, en el Teatro Sara Bernhardt, bajo la dirección del propio Stravinsky, todavía en forma de oratorio, contando con el famoso actor Pierre Brasseur como Narrador. Su primera escenificación, como ópera, ocurrió en Viena al año siguiente. La versión definitiva de la obra fue terminada por el compositor en 1948, estrenándose en la Scala de Milán. Una función histórica fue la del 19/5/1952, en el Théâtre des Champs-Élysées, París, en el festival de obras del siglo XX, con una nueva producción escénica del multifacético J.Cocteau quien se hizo cargo además del decorado, pintando las cortinas de las diversas escenas, preparando las máscaras y el vestuario, así como asumiendo el papel de Narrador. Esa nueva producción, que significó el reencuentro de Stravinsky con Cocteau, agregaba a la obra algunos "cuadros vivientes", mencionados en el texto del Narrador, fue modificado por Cocteau para esa ocasión.

Roles principales: Oedipus (ten), Jocasta (mezzo), Creon (bar-bajo), Tiresias (bajo), Pastor (ten) Nuntio (Mensajero) (bar-bajo) y Narrador. El compositor autorizó que los roles de Creonte y de Mensajero pudieran ser cantados por un mismo artista, lo que se adoptó en muchas grabaciones de la obra.

Stravinsky, como es bien sabido, buscó expresamente reducir el significado emocional de esta obra neoclásica, para cumplir con su tesis de que la música debe expresarse por sí misma. Para ello hizo traducir el libreto francés de Cocteau al latín, buscando las peculiares sonoridades de una lengua muerta. Indicó además que la dirección escénica presentara a los protagonistas del drama como verdaderas estatuas. Por ello la obra, de muy poca acción física, "de espíritu austero y solemne" al decir de su autor, se presenta habitualmente tanto como escenificación operística, o en forma de ópera-concierto.

J. Cocteau introdujo un narrador, repitiendo un recurso muy utilizado como dramaturgo en sus propias obras teatrales. Éste va relatando de modo breve los acontecimientos, debiendo expresamente utilizar el lenguaje de la audiencia. Por ello, como se podrá apreciar, existen en la discografía y videografía de la obra, narradores en muchos y diferentes idiomas, desde el francés original hasta el japonés.

Estamos en presencia de una obra mayor, muy importante dentro de la propia evolución musical de su autor, que tendremos ocasión de analizar en un artículo específico. La discografía de esta ópera es muy abundante, con versiones que alcanzan la excelencia.

Discografía:

(Con el siguiente orden de los personajes: Edipo, Yocasta,

Creonte, Tiresias, Pastor, Mensajero y Narrador)

1) 1951: Dir. I.Stravinsky al frente de la Orquesta de Radio Coloña, c/P.Pears, M.Mödl, H.Rehfuss, O.von Rorh, H.Krebs. Narrador en francés: el propio J.Cocteau (LP Philips o Odyssey, aún no reeditado en CD).

2) 1952: (en vivo, París) I.Stravinsky c/L.Simoneau, E.Zareska, B.Cottret, H.Serkoyan, M.Hamel, G.Abdoun. Narrador: J.Cocteau (Alb 2 CD Montaigne). (Se trata de la histórica función arriba mencionada que permitió que el público parisino reescuchara la obra 27 años después de su estreno).

3) 1952: (en vivo, Roma) Dir.H.v.Karajan c/N.Gedda, M.Laszlo,

A.Bertocci, M.Petri, N.Catalani. Narrador en italiano: A.Foa(CD Stradivarius o Datum)

4) 1955: Dir E.Ansermet c/E.Häefliger, H.Bouvier, J.Loomis

A.Vessières, H.Cuenod, J.Loomis. Narrador, en francés, P.Pasquier

(LP Decca, aún no reeditada en CD).

5) 1958: (en vivo, Venecia) Dir. I.Stravinsky c/Deutsche Rundfunk Hamburg, sin narrador, c/ R.Robinson, M.Laszlo, X.Depraz, R.Oliver, H.Cuenod, X.Depraz (CD Arkadia, 1992).

6)1959: (en vivo, Londres/C.Garden) Dir. I.Stravinsky

c/H.Melchert, I.Kolassi, T.Hemsley, M.Langdon, D.Robertson,

R.Stalman. Narrador: J.Cocteau (LP Fonit Cetra, aún no editado en CD).

7) 1960: Dir. F.Fricsay c/E.Häfliger, H.Töpfer, I.Sardi, K.Engen, P.Kuen, I.Sardi. Narrador, en alemán, E.Deutsch (CD DG)

8) 1961: Dir. I.Stravinsky c/G.Shirley, S.Verret y D.Gramm, C.Watson, L.Driscoll, J.Reardon. Narrador en inglés J.Westbrook (CD Sony)

9) 1962: Dir. C.Davis c/R.Dowd, P.Johnson, R.Herincx, H.Blackburn, A.Remedios, R.Herincx. Narrador en francés: J.Marais (LP EMI) (También fue grabado con un narrador en inglés).

10) 1964 Dir: K.Ancerl c/I.Zidek, V.Soukupova, K.Bermann, E.Haken, Z.Kroupa, A.Zlesak. Narrador francés: J.Desailly (CD Supraphon).

11) 1969: (en vivo, Roma) Dir. C.Abbado c/L.Kozma, T.Troyanos, F.Crass, L.Roni, F.Jacoucci, F.Crass. Narrador, en italiano, G.Sbragia (CD, Memories).

12) 1975: Dir: L.Bernstein c/R.Kollo, T.Troyanos, T.Krause, E.Flagello, F.Hoffmeister, D.Evitts. Narrador en inglés: M.Wagner (CD CBS).

13) 1976: Dir. G.Solti c/P.Pears, K.Meyer, D.MacIntyre, S.Dean, R.Davies, B.Luxon. Narrador en inglés: A.Mac Goven (CD Decca).

14) 1983: Dir. C.Davis c/T.Moser, J.Norman, S.Nimsgern, R.Bracht, A.Ionita. Narrador en francés: M.Piccoli (CD Orfeo).

15) 1989: Dir. F.Leitner c/W.Hollweg, G.Scheckenbach, R.Hermann, R.Bracht, A.Baldin, R.Hermann. Narrador en alemán: J.Bartels (CD Saphir).

16) 1991: Dir.R.Craft c/J.Humphrey, W.White, J.Ostendorf, J.Cheek, J.Garrison, J.Ostendorf. Narrador en inglés P.Newman (CD MusicMasters).

17) 1991: Dir J.Levine c/P.Langridge, F.Quivar, J.Morris, J.H.Rootering, D.Kaasch, J.Morris. Narrador, en francés, J.Bastin (CD DGG).

18) 1991: Dir. E.P.Salonen, c/V.Cole, A.S.von Otter, S.Estes, H.Sotin, N.Gedda, S.Estes. Narrador, en francés, P.Chéreau (CD Sony)

19) 1992: Dir. S.Osawa c/P.Schreier, J.Norman, B.Terfel, H.Peeters, R.Swensen, M.Tatara. Narrador, en francés, Georges Wilson (CD, ligeramente diferente de la versión video y láser conducida también por Osawa).

20) 1992: Dir.F.Welser-Most c/ A.Rolfe-Johnson, M.Lipvosek, M.Tomlinson, A.Miles, J.M.Ainsley, P.Coleman-Wright. Narrador, en francés, L.Wilson. (CD EMI)

21) 1993: Dir.N.Jarvi c/P.Svensson, G.Schnaut, F.Grundheber, G.von Kannen, R.Amoretti, R.Rosen. Narrador, en francés, J.Piat. (CD Chandos)

Videografía:

a) Sólo se ha comercializado una versión en video / disco láser. Se trata de una admirable producción, de esas que dejan huellas imborrables en la memoria. Fue dirigida por S.Osawa, contando con los siguientes cantantes: P.Langridge, J.Norman, B.Terfel, H.Peeters, R.Sweensen, M.Tatara. El narrador, en este caso, es

una mujer (K.Shiraishi) y lo hace en japonés (!!). La dirección escénica estuvo a cargo de P.Gelb y P.Jaff, siendo la realización fílmica de J.Taymor. La producción obtuvo, con total justicia, el Premio del Jurado Internacional en el Festival de Films de Arte, Montreal, 1993 (Disco Laser y Video Philips).

b) Aunque sin tener distribución comercial, ha sido transmitida por la televisión mexicana (Canal 22) una interesante producción anterior, puesta en escena en 1984, en el Theatre Carre, en Amsterdam, por H.Wich. La misma fue dirigida por B.Haiting, al frente de su espléndida orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, contando con N.Rosenshein, F.Palmer, C.Desderi, A.Scharinger y J.Lavender en los papeles protagónicos. El narrador en francés es el famoso actor J.Rochefort.

c) Existen indudablemente, en los archivos mundiales, decenas de versiones de escena preservadas. Citemos por lo menos tres, cuya existencia ha sido reconocida: una de ellas, canadiense, data de 1956, y cuenta nada menos que con el Edipo del gran tenor L.Simoneau, contando con la soprano E.Nikolaïdi, bajo la batuta de R.Leduc. Las otras dos fueron dirigidas por L.Bernstein: la primera en 1961 y la segunda en 1974 (con R.Kollo, T.Troyanos, T.Krause, *et al.*) que corresponde a la banda sonora publicada como disco, antes reseñada.

40) HONEGGER, Arthur (1892-1955) Francia

1927: Ópera *Antigone*, en tres actos.

Libreto: obra teatral de Jean Cocteau.

Primera representación: Théâtre de la Monnaie, Bruselas, 8/12/1927. Honegger compuso inicialmente en 1922, fecha del texto de Cocteau, la música de escena que acompañaba la obra, que sigue fielmente la tragedia de Sófocles. Fue apenas en 1927 que se convirtió en una sugestiva ópera que, lamentablemente, no ha tenido gran difusión, siendo poco representada.

Roles principales: Antigone (mezzo), Ismène (sop), Hémon (tenor), Tirésias (bajo).

Discografía: Dir: M.Le Roux, c/G.Serres, J.Collard, A.Vessières, J.Giraudeau, B.Plantey (LP Bourg, 1985, aparentemente no reeditada en CD).

41) GHISLANZONI, Alberto (1897-) Italia

1929: Ópera *Antigona*, estrenada en el Teatro Adriano, de Roma.

Ghislanzoni, compositor y musicólogo italiano, integró la comisión pontificia de música sagrada. Compuso música instrumental (piano), música de cámara, un concierto para violín y orquesta, al igual que varias óperas. Se destacan su *Antigona* y su *Re Lear* (1937), al igual que *L'amor lunatico* (1943). Ninguna de sus composiciones ha recibido hasta el presente grabaciones discográficas.

42) CHÁVEZ, Carlos (1899-1978) México

1933: *Sinfonía de Antigona* (Sinfonía Nº 1)

Son bien conocidas las condiciones y el momento de producción de esta obra del gran músico mexicano. Corría el año 1932. El grupo teatral Orientación, bajo la dirección de C.Gorostiza, encargó a Chávez la composición de música de escena para la obra *Antigona* de Sófocles que el grupo iba a montar. Chávez se sintió inspirado por la obra y sus obscuridades, y compuso una partitura tan compleja como original. De ella surgieron los números necesarios para la obra teatral. Pero la riqueza de la obra compuesta tornó posible, luego de mínimos retoques, su presentación como música sinfónica, estrenándose por la Orquesta Sinfónica Nacional en el año 1933.

Años después (1951) la obra se convirtió también en un ballet gracias a la creatividad del coreógrafo José Limón. Este creó una estructura dramática plástica de *Antigona*, contando con la escenografía y vestuario de M.Covarrubias, el prólogo de S.Novo, y la participación del propio Limón teniendo como pareja de baile a R.Reyna.

Se considera con razón que esta obra constituye una de las grandes culminaciones dentro de la producción musical del maestro mexicano. Utilizó para ella antiguos elementos musicales griegos. Empezando por la escritura modal estando la *Sinfonía Antígona* basada en el modo dórico (e hipodórico), con líneas melódicas claras y simples, con alto valor plástico, lo que le agrega un toque de austera dignidad.

No pretendo entrar a un análisis musical de la obra, por lo que recomiendo al interesado las excelentes páginas que García Morillo dedica al estudio de esta obra.

Discografía:

- 1) C.Chávez c/New York Stadium Symp. (CD Philips)
- 2) 1981: E.Mata c/London Symphony Orchestra (Alb. 2 CD Vox "The Complete Symphonies").
- 3) E.Bátiz c/Royal Phil.Orch (CD ASV)
- 43) KREJCI, Isa (1904-1968) Checoslovaquia

1933/4: Ópera *Antigona*

Krejci fue un importante compositor y director checo. Su obra más difundida en la ex-Checoslovaquia fue la ópera *Pozdivizeni v Efesu*, de 1946, basada en *The Comedy of Errors*, de Shakespeare, de la que existe grabación. La ópera *Antigona* fue revisada por el autor para su estreno en televisión en 1964 y hasta el presente no ha tenido edición discográfica.

- 44) ENESCO, Georges (George Enescu) (1881-1955) Rumanía

1936: Ópera *Oedipe en 4 actos y 6 escenas*, op.23.

Libreto de E.Fleg. Primera representación: Ópera de París, 10/5/1936, con A.Pernet en el papel protagónico, bajo la dirección musical de P.Gaubert.

Se sabe que el joven Enesco, discípulo de G.Fauré, que quería escribir una ópera, decidió tomar como tema el mito de Edipo después de ver una representación, en 1909, del *Edipo rey*, de Sófocles. Inició la composición en 1910 que quedó esperando hasta 1921 su continuación. En 1922 pudo presentar la obra completa interpretada al piano, para dedicarse luego a su orquestación, que sólo terminó en 1931, demorándose todavía cinco años para poder estrenarla. El libreto de Fleg aporta modificaciones sustanciales al personaje de Sófocles. Por ejemplo, Edipo intenta luchar por todos los medios contra su destino, sin someterse a él ni aceptarlo, no pudiendo lograrlo.

Se trata de una importante ópera, una obra maestra poco conocida, totalmente innovadora en el plano musical para su época, especialmente por su concepción particular de la polifonía y por lograr utilizar y trascender el contrapunto clásico, a través de la heterofonía, heredera de la liturgia bizantina y muy presente en el folklore rumano, que Enesco dominaba. Afortunadamente ha sido rescatada del olvido a través de una reciente grabación. No en vano decía Y.Menuhin, recordando a su querido maestro Enesco, que constituía para él un músico de gran talla, el más grande que conoció personalmente. Menuhin nunca dejó de evocar, como melodía obsesiva y recurrente, un hermoso fragmento de esta obra: el solo de flauta del pastor en la encrucijada de caminos, poco antes del involuntario parricidio.

Discografía:

- 1) 1966: Dir: M.Brediceanu c/D.Ohanessian, E.Cernei, M.Sindilaru, Z.Pally, L.Hvorov, V.Ban, B.Loghin (cantada en rumano) (LP, aún no reeditada en CD).
- 2) 1989: Dir: L.Foster c/ J.van Dam, G.Bacquier, M.Vanaud, N.Gedda, C.Hauptmann, L.Albert, J.P.Courtis, G.Quilico, B.Fassbaender, M.Lipovsek, B.Hendricks, J.Taillon y J.Aler (2CD EMI) (cantada en francés).

No conocemos la versión rumana, pero esta última grabación de la obra, en su versión francesa, es magnífica y merecerá en su oportunidad un detallado análisis por nuestra parte.

Acotemos por último que esta obra tan poco conocida y difundida, está anunciada para ser representada en la Ópera Estatal de Viena en mayo/junio 1997, bajo la dirección de Gielen-Friedrich, contando con la participación de los siguientes cantantes: Pederson, Rydl, Silins y Damiani. No sería imposible que de esas funciones surgiera una nueva edición discográfica o la primera versión en video.

45) BASTIDE, Paul (1879-?) Francia

1936: Ópera *Oedipe-Roi*, en 3 actos y 4 cuadros.

Libreto extraído de la traducción francesa del *Edipo-Rey* de Sófocles, efectuada por M.J. de Chénier. Estrenada el 21/9/1936 en el Théâtre des Arts, de Rouen.

Roles principales: Oedipe (ten), Créon (bar), Tirésias (bajo), El Gran-Sacerdote (bajo cantante), Phorbas, pastor de Layo (bajo), Policles, mensajero (bar), Jocaste (sop.dram. o mezzo), Antigone e Ismene (roles hablados). La obra se apega totalmente al original de Sófocles.

Bastide, director de orquesta y compositor francés, fue alumno de Massenet y escribió numerosas óperas, entre ellas *La Vannina* (1926) y *La Divine Epópée* (1943)

46) PIZETTI, Ildebrando (1880-1968) Italia

1936: Música escénica, instrumental y coral, para la representación de *Edipo en Colona*, de Sófocles.

Estrenada en el Teatro Greco de Siracusa el 24/4/1936.

Una vez más, Pizetti retoma la temática del mito de Edipo para componer música escénica. Esta obra comprende por un lado su *Inno a Colono*, ampliado en proporciones, con líneas polifónicas y con el empleo de una voz de soprano solista. Por otro, su *Inno a Pallade Atena* y su *Festa delle Panatenee*, que incluía tres fragmentos sinfónicos: Preludio, Danza de ofrenda del pueblo y Marcha del cortejo (con coros). Con estos fragmentos se ha hecho una *suite*, a menudo presentada en conciertos, reveladora del talento musical del autor.

47) LIVIABELLA (?-?) Italia

1942: Ópera *Antigone*.

No disponemos de datos sobre el compositor y su obra.

48) ORFF, Carl (1895-1982) Alemania

1949: Ópera en cinco actos: *Antigonae*

Libreto basado en la traducción de F.Hörderlin de la tragedia de Sófocles.

Roles principales: Antigonae (sop), Creon (bar), Haemon (ten), Tiresias (ten), Eurydice (mezzo), Mensajero (bajo).

Primera representación: Salzburgo, 9/8/1949, bajo la dirección de F.Fricsay, con los siguientes intérpretes: R.Fisher, H.Uhde, M.Losvay, Zadek, L.Fehenberger, E.Haefliger, H.Krebs, J.Greindl y B.Kusche. En EEUU, se presentó en N.York en 1968, bajo la dirección de Sherman, teniendo el papel protagonista la gran soprano I.Borkh (cf., *infra*, una importante grabación de la obra con ella como protagonista). Esta ópera se caracteriza por su color sombrío y su fondo instrumental librado a los instrumentos de percusión (incluyendo curiosamente

varios pianos). Por ello no se recurre a cuerdas, con excepción del contrabajo. Las voces están utilizadas para remarcar el sentido rítmico y la versificación del texto.

Discografía:

- 1) Se dice que se ha preservado la versión del estreno de esta obra, dirigida por F.Fricsay en 1949, con el elenco más arriba indicado. Sin embargo, la misma no ha sido todavía comercializada.
- 2) Acaba de editarse la versión de escena de su estreno en Munich. 12/1/1951: Dir. G.Solti, c/C.Golz, B.Kusche, H.Uhde, E.Häffliger, K.Böhme y M.Scheck (2 CD Orfeo).
- 3) Grabación hecha bajo supervisión del propio Orff. Dir. H.Hollreiser c/C.Goltz, H.Uhde, J.Greindl, H.Rossl-Majdan (LP Philips, no reeditada en CD)
- 4) 1961: Dir. F.Leitner c/I.Borkh, C.Hellman, C.Alexander, G.Stolze, F.Uhl, E.Haefliger, K.Borg, H.Plümacher (3 CD DG)
- 49) PARTCH, Harry (1901-1974) EE.UU.

1952: Ópera: *Oedipus*.

Libreto del propio compositor, a partir de Sófocles.

Estrenada en Oakland, California, Mills College, el 14/3/1952. Fue revisada y reestrenada el 11/9/1954 en Sausalito, California. Finalmente recibió una nueva revisión en 1967 en donde el compositor modificó la instrumentación original.

Se sabe que desde 1934 Partch había creado una obra musical, partiendo de la famosa versión Yeats de la tragedia de Sófocles, con la autorización del poeta irlandés. Al no tener permiso del Yeats Estate para una grabación, decidió "americanizar" el texto inglés, separándose así definitivamente de dicho poeta y responsabilizándose por un libreto muy modernizado.

Se dice que si bien la obra posee muchos diálogos, logra recrear adecuadamente a nivel musical el espíritu de las tragedias griegas, a partir de su propio pensamiento musical por el que usa una escala de 43 notas con instrumentos *ad hoc*.

Discografía: Si bien existen múltiples ediciones de otras obras de Partch, no se ha comercializado ninguna versión de esta ópera, aunque es probable que existan grabaciones no comerciales, correspondientes a sus diferentes estrenos.

- 50) JOUBERT, John (1927) (Sudáfrica/G.Bretaña)

1954: Ópera: *Antigone*, para radio.

Libreto de R.Trickett, siguiendo a Sófocles. Primer ópera del compositor, estrenada por la BBC de Londres. Este músico sudafricano escribió seis óperas entre 1954 y 1973, musicalizando -entre otras- obras de L.Tolstoi y J.Conrad.

Discografía: Si bien no se ha comercializado, es segura la existencia de la grabación transmitida por la BBC.

- 51) ORFF, Carl (1895-1982) Alemania

1959: Ópera *Oedipus der Tyrann*.

Libreto basado en un texto de F.Hörderlin. Primera representación en Stuttgart. Orff utiliza nuevamente aquí instrumentos de percusión, en forma casi exclusiva, en una estructura orquestal poco usual, incluyendo 6

pianos e instrumentos orientales, para generar con gran eficacia la exótica atmósfera requerida para la tragedia de Edipo. Como en su ópera anterior sobre temas griegos, la música recuerda mucho al Stravinsky de *Les Noces*, por su austeridad y monocronismo.

Discografía: 1966: Dir. R.Kubelik c/G.Stolze, A.Varnay, K.Engen, J.Harper, K.C.Kohn (3 CD DG). Espléndida versión, una referencia absoluta, conducida por uno de los más grandes directores de las últimas décadas, y muy bien interpretada por Stolze y Varnay, como Edipo y Yocasta.

52) THIRIER, Maurice (1906-1972) Francia

1962: Tragedia lírica *Oedipe roi*

Libreto basado en un texto de J.Cocteau. Primera representación: Lyon, 18/7/1962, con J.Marais como Edipo, y bajo la dirección musical de E.Carrière.

Thirier, compositor francés, escribió numerosos ballets así como algunas obras líricas como *Le Bourgeois de Falaise* (1933), *La Véridique Histoire du docteur* (1937), habiendo compuesto también música para películas. Se destaca su estilo muy francés marcado por la claridad y la elegancia.

53) PIPKOV, Lyndomir (1904-1974) Bulgaria

1963: Ópera *Antigone 43*

Hijo de un compositor, Pipkov estudió en Sofía donde llegó a ser director de la Ópera y presidente de la Unión de Compositores Búlgaros. Aunque sólo produjo tres óperas (1937, 1948 y 1963), fue considerado como el máximo exponente de la ópera búlgara. Si bien basado en Sófocles, la obra que nos ocupa constituye un drama psicológico actual, ubicado en un contexto político moderno. Por esa razón constituye la primera incursión de la ópera búlgara en una temática contemporánea y no histórica. No parecen haberse difundido grabaciones de las composiciones de Pipkov fuera de su país.

54) CHRISTOU, Jani (1926-1970) Egipto

1968: Música incidental para el film británico *Oedipus, the King*, realizado por P.Saville.

Este compositor, de origen griego, nació en Egipto y falleció en Grecia. La película, como es bien sabido, cuenta con las actuaciones de C.Plummer como Edipo, de L.Palmer como Yocasta y del gran Orson Welles en una impresionante caracterización de Tiresias, que permanece en la memoria del espectador.

55) LES LUTHIERS Argentina

1971: Cantar *Epopeya de Edipo de Tebas*

(que lleva el subtítulo humorístico de *Cantar bastante de gesta*), de Johann Sebastian Mastropiero, op.47.

(Música: Carlos Nuñez. Letra: Marcos Mundstock)

Muchos podrán cuestionar la irreverencia de quien esto escribe al incluir en el presente catálogo esta sugestiva parodia hecha por Les Luthiers y atribuida jocosamente a Johann Sebastian Mastropiero, ese compositor que cobra corporeidad en todas y cada una de las obras que ha "compuesto". Ese músico que, con fina ironía por parte de Les Luthiers, al perder toda inspiración "se dedicó a la crítica musical". No debemos olvidar que no sólo Les Luthiers han "inventado" un músico que se torna muy real, sino que estamos justamente en este momento ante otro músico apócrifo, en el que sería fácil creer. Me refiero a "Van den Budenmayer", que traviesamente creó Zbigniew Preisner, el interesante músico del cineasta polaco Krzysztof Kieslowski. Parece que en término psicoanalíticos tenemos que "inventar lo perdido": aquéllo que en realidad nunca existió, pero que añoramos nostálgicamente.

Retornando a mi "irreverencia", considero que Les Luthiers son buenos intérpretes y mejores músicos, al igual que magníficos comediantes de gran fineza en su humor. Lamentablemente nos han ido privando de la música que interpretaban en cada espectáculo, y disco grabado, que se han ido despojando progresivamente de los aspectos esencialmente musicales (siempre excelentes) para tender más a la parte teatral humorística. Este conjunto de músicos logró como pocos, en cada una de sus parodias musicales (ópera, cantata, madrigal, ballet, bolero, tango, blues, jazz, salsa, samba brasileña, zamba y milonga rioplatense, etcétera) pescar la esencia de lo que parodiaban hasta convertir su creación (en especial cuando se oye la música sin prestar mucha atención a la ironía de los textos) en un auténtico y representativo exponente del género parodiado.

En el caso que nos ocupa, el cantar sobre Edipo de Tebas, logran recrear con gran elegancia el estilo juglaresco, en su aspecto musical, apoyándose en un texto muy bien logrado a nivel de su estructura poética y versificación, y desternillante en su contenido. ("Al ver a una esfinge / planteando un dilema / huidle al problema / cambiando de tema / Al ver a una esfinge. // Madres amantes / tomad precauciones / por las efusiones / de hijos varones / Madres amantes").

Discografía: Existe afortunadamente una grabación de este "cantar juglaresco", efectuada en 1971 en el primer LP (ya regrabado en CD) que sacaron al mercado con el nombre de "Sonamos pese a todo". Está presentado como interpretado por "El combo medieval de *Les Luthiers* compuesto por flautas dulces, contralto y tenor, vihuela, viola da gamba, trío vocal y trovador solista", y merece ser escuchado y disfrutado.

56) BOUCOURECHLIEV, André (1925) Bulgaria/Francia

1978: Ópera *Le nom d'Oedipe*, en un prólogo y dos partes.

Libreto original de Hélène Cixous. Estrenada en el auditorio de Radio-France el 27/5/1978. Primera representación escénica, en el Festival de Avignon, el 26/7/1978, con la puesta en escena de C.Regy y la dirección musical de Y.Prin.

Roles principales: Jocaste I (sop), Jocaste II (rol hablado), Oedipe I (bar), Oedipe II (rol hablado), Tiresias I y II (roles hablados).

Recordemos inicialmente que la presente ópera, primera incursión en este género musical de este compositor francés (aunque nacido en Bulgaria), fue solicitada por C.Chaynes, músico galo, responsable de la música contemporánea en Radio-France (posteriormente compuso óperas, por lo que también será incluido en este catálogo).

Poco podemos decir sobre la obra musical en sí misma, en la medida que sólo hemos tenido acceso a su libreto y comentarios generales. Dejemos la palabra a una conocida figura de la intelectualidad francesa en su comentario-reseña, luego de ver la ópera. Me refiero a Roland Barthes: "El *Oedipe* de André Boucourechliev me emocionó (...) Hay en la música terror y ternura, como en la tragedia antigua de la que, no hay que olvidarlo, la ópera tomó históricamente la posta (...) A través de la música estábamos enteramente presentes en lo que ocurría, en lo adquirido, conquistado. No me refiero necesariamente a la anécdota, sino al *pathos* (es una palabra nietzschiana, wagneriana) que es teatralmente el sentido y la necesidad. Porque el mito, en la ópera, siempre está dado por la música, que cuenta la historia segunda, la historia verdadera, aquella del miedo".

Agreguemos que la autora del libreto es una conocida dramaturga francesa, que ha escrito varias obras teatrales, entre ellas nada menos que *Portrait de Dora*, estrenada en 1976, que constituye una dramatización y escenificación del famoso "Caso Dora" de Freud, quien ingresa así a los escenarios como personaje teatral. Ello muestra el interés de la autora por el psicoanálisis, también presente en el libreto: toda una interpretación renovada del personaje de Yocasta.

Discografía: Sólo se ha editado una obra de cámara de este compositor, *Les Archipels*, para diversos instrumentos.

57) BROUWER, Leo (1939) Cuba

¿198..?: Ballet *Edipo Rey*

Estamos ante un importante músico latinoamericano contemporáneo, no sólo en el terreno específico de su instrumento, la guitarra, en donde es un verdadero maestro, sino en muy variadas composiciones, que van desde obras sinfónicas y conciertos, hasta música para películas, llegando incluso a la música popular (variaciones sinfónicas sobre tema de los Beatles, rumbas, tangos o música tradicional cubana). Resulta indiscutible que sus obras conforman ya el repertorio de los más importantes concertistas de guitarra de nuestra América y del mundo.

Desconocemos la fecha exacta de creación de este Ballet, citado por Alicia Alonso en un libro cuya segunda edición data de 1988. El estreno europeo del mismo se realizó recientemente en Mérida, España, a cargo del Ballet Nacional de Cuba, el 19/6/1996, con coreografía y dirección de la propia A.Alonso.

Oigamos entonces a esta gran bailarina cubana, creadora del personaje de Yocasta de este ballet. Sus palabras reflejan el rigor, la seriedad profesional y el alto nivel de creatividad con que siempre ha abordado sus personajes: "En Yocasta, la heroína de *Edipo Rey*, debí integrar un personaje fuertemente dramático en un ballet que tomó lo esencial de la obra original de Sófocles, pero con un tratamiento libre y desde el punto de vista danzario y ambiental. No obstante la base de mi trabajo personal, desde el punto de vista plástico, estuvo en el arte griego, con el que trabajé especialmente en la importante colección del Museo Nacional de Cuba y en diversas reproducciones en las que aparecen figuras danzantes. No es posible reconstruir completamente el movimiento partiendo de las danzas reflejadas en vasos y estatuillas, pero sí se pueden recrear poses, actitudes, líneas, y, sobre todo, la atmósfera, la fuerza interior de esas obras artísticas" (sigue texto interesante, ver si se pone, p.108).

Discografía: muchos son los discos editados sobre su obra, fundamentalmente guitarrística, a nivel internacional, aunque el Ballet que nos ocupa todavía no ha recibido grabación discográfica.

58) RIHM, Wolfgang (1952) Alemania

1986/7 Ópera *Oedipus*, en un acto. Libreto del propio compositor, nuevamente basado en la traducción de F.Hörderlin del *Edipo Rey* de Sófocles, así como en textos de F.Nietzsche y H.Müller sobre Edipo.

Esta ópera se estrenó el 4/10/1987 en el Deutsche Oper de Berlín. W.Rihm es uno de los músicos alemanes contemporáneos más prolíficos. Ha compuesto numerosas obras orquestales, vocales y música de cámara. Es autor de seis óperas y un ballet, basado en A.Artaud, habiendo estrenado su última ópera en 1992, sobre textos del mismo autor francés.

Discografía: Existen grabaciones de muchas de sus partituras, entre ellas dos óperas, aunque aún no se ha editado su *Oedipus*.

59) TURNAGE, Mark-Anthony (1960) Gran Bretaña

¿1990?: Ópera *Greek* en un acto

Libreto adaptado por M.A.Turnage y J.Moore de la obra teatral de S.Berkoff. Desconocemos la fecha de composición de esta ópera y estamos incluyéndola en base a su producción en video, hecho especialmente para la TV británica (BBC). Es muy probable que ambas fechas estén muy próximas ya que el co-director del video (J.Moore), es también co-guionista, junto con el propio compositor. Por tanto nuestra breve reseña no puede dejar de referirse simultáneamente a la obra y a su producción televisiva, tan ligadas entre sí.

Turnage es un joven compositor británico, que cuenta en su haber con obras sinfónicas, ya estrenadas por prestigiosas orquestas de su país. Incluso ya existen grabaciones (Emi) de *Drowned out for Orchestra*, *Kai for Orchestra*, *Monumentum for Orchestra* y *Three Screaming Popes for Orchestra*, todas ellas dirigidas por el prestigioso S.Rattle, al frente de la City Of Birmingham Symphonic Orchestra.

Estamos ante una interesante obra musical que no deja de ser extraña como producto. Se trata de una paráfrasis del mito de Edipo, trasladado a la Inglaterra actual, aproximadamente a los años ochenta. El protagonista se llama "Eddy" (y "Ed" para los íntimos, diminutivo de un diminutivo). Su intento paródico, en los planos musical y visual, resulta manifiesto alternando lo sórdido, siniestro y grotesco, en un estilo típicamente *posmodernista*, si este término quiere decir algo. Está integrada, desde el punto de vista

musical, por una insólita mezcla de géneros y estilos, desde el jazz, formas de rock y de comedia musical norteamericana, con partes habladas y recitadas, hasta momentos de gran intensidad musical, con inquietantes reminiscencias *brittenianas*. Momentos tan creativos como exquisitos. Pese a esa abirragada combinación de estilos y géneros, resulta muy eficaz, en los dos planos antes señalados.

Lo que importa es destacar la tesis central del compositor-libretista que podría resumirse en un "mensaje" antibélico y antiviolencia, de rescatar el amor por sobre todas las cosas, *aún en su forma incestuosa*. Cito así las frases finales de la ópera, su vuelta de tuerca, después de haberse consumado la tragedia, todavía en el estilo clásico: "Al diablo todo eso. Quiero meterme otra vez en mi mamá. ¿Qué tiene de malo? Es mejor que meterle un cartucho de dinamita en el trasero a alguien y ganarse una medalla (...) Es amor, siento amor. ¿Qué importa qué forma adopte? Salida del paraíso, entrada al cielo".

Discografía: Se han publicado diversas composiciones de este músico británico, tanto a nivel de música vocal, de cámara, como obras sinfónicas. La ópera *Greek* no ha sido comercializada en discos.

Videografía: El video que hemos estado mencionando, fue realizado en 1990 para la BBC TV, de Londres. Ha sido dirigido filmicamente por P.Maniura y J.Moore, con una puesta en escena ("Producer", para los anglosajones) de K.Alexander, contando con coreografía de P.Brennan y dirección musical de R.Bernas, al frente del Almeida Ensemble. Son sus intérpretes Q.Hayes (Eddy), F.Kimm (hermana, esposa y esfinge), R.Stuart (padre, jefe de policía y encargado del café) y H.Charmock (madre, camarera y esfinge). Este sugestivo video, propiedad de Canal 22, ha sido difundido por primera vez en México en julio de 1995.

60) CHAYNES. Charles (1925) Francia

1993: Ópera *Jocaste*, en 3 actos ligados.

Libreto de J.Lacarrière. Primera representación: Théâtre des Arts, Opéra de Normandie, Rouen, 5/11/1993. Producción de M.Adam y J.Leiacker. Dirección musical F.Chaslin, con H.Jossoud como Yocasta, participando asimismo R.Boutet, J.M.Frémeau y A.Cognet.

C.Chaynes es un importante músico francés contemporáneo, autor de un significativo número de obras en diferentes géneros (sinfónico, cámara, instrumental y lírico-vocal). *Jocaste* constituye su tercera ópera, precedida de *Erzebet* (1983) y *Noces de sang* (1986), en base al famoso drama de García Lorca. Ha recibido múltiples premios por sus composiciones. Transcribo el comentario que le dedica el *Dictionnaire de la Musique Contemporaine*: "Su técnica de escritura está marcada por una profunda independencia. La búsqueda de sonoridades, las combinaciones de timbres siempre renovadas, son una constante de su producción. Ha comprendido el sentido de las búsquedas de su época, brindando a ellas su propia contribución con una viva invención".

En relación a la ópera que nos ocupa, de la que por ahora sólo conocemos su excelente libreto, ha recibido numerosos elogios. Es interesante acotar que el libretista J.Lacarrière buscó expresamente dar una imagen diferente a la clásica del personaje de Yocasta, tratado de modo muy dispar por Sófocles (*Edipo rey*) y por Eurípides (*Las fenicias*). Afirma el libretista que para Sófocles, Yocasta era una mujer intuitiva pero resignada, que termina suicidándose después de la revelación del incesto. En Eurípides, en cambio, Yocasta sobrevive a esa revelación para poder proteger a sus hijos e intentar enfrentar junto con ellos el destino fratricida que se les ha anunciado. Lacarrière buscó, por su parte, hacer de Yocasta la encarnación de todas las mujeres víctimas de la locura masculina y la convirtió en un personaje tan lúcido como valiente y, fundamentalmente, inocente.

Discografía: Se acaba de editar la versión en vivo de su estreno de 1993, más arriba indicada (CD Chemade).

Videografía: Pese a que no se ha comercializado, también existe un video de dicho estreno que fue difundido por la televisión francesa.

Acotemos, por último, que el importante y prolífico músico rumano G. Ligeti (nacido en 1923) ha acariciado la idea de componer una ópera en torno al mito de Edipo. La realización de la misma, al parecer, se ha ido aplazando.

IV) DATOS PARA UNA MINI ESTADÍSTICA

Obras localizadas en cuatro siglos: 60 100.0 %

- Siglo XVII: 2 3.3 %
- Siglo XVIII: 20 33.3%
- Siglo XIX: 10 16.7%
- Siglo XX: 28 46.7%

Géneros:

- Ópera: 40 66.7%
- Música incidental para la escena: 15 25.0 %
- Ballets 1 1.7 %
- Obras sinfónicas: 2 3.4 %
- Música incidental para películas 1 1.7 %
- Otras: 1 1.7 %

Géneros más destacados, por siglos:

- Total Ópera 40 100 %
- Siglo XVII 0 0 %
- Siglo XVIII 20 50 %
- Siglo XIX 2 5 %
- Siglo XX 18 45 %

Total Música incidental escena y cine 16 100.0 %

- Siglo XVII 2 12.5 %
- Siglo XVIII 0 0 %
- Siglo XIX 8 50.0 %
- Siglo XX 6 37.5 %

Total de composiciones musicales: 60 100.0 %

Obras de:

- Alemania: 7 11.9 %
- Argentina: 1 1.7 %
- Bulgaria 1 1.7 %
- Checoslovaquia: 2 3.4 %
- Cuba 1 1.7 %
- Egipto 1 1.7 %
- España: 2 3.4 %
- Estados Unidos 1 1.7 %
- Francia: 9 15.0 %
- G.Bretaña: 3 5.0 %

- Italia: 25 42.4 %
- México 1 1.7 %
- Rumania: 1 1.7 %
- Rusia: 3 5.0 %
- Sudáfrica: 1 1.7 %
- No identificada 1 1.7 %

Compositores: 54 100.0 %

- Europeos (incluye Rusia): 48 88.9 %
- Americanos: 4 7.4 %
- Africanos: 2 3.7 %

V) ALGUNAS OBSERVACIONES FINALES

Deberemos ser muy breves, en la medida que estamos ya muy excedidos de espacio. Por ello más que desarrollar las conclusiones, nos limitaremos a enunciarlas sucintamente.

Lo primero que merece ser destacado es que el catálogo de obras sobre el Mito de Edipo que hemos podido compilar resulta significativamente limitado (60 obras, 54 compositores), si pensamos que cubre nada menos que cuatro siglos de producción musical de nuestra cultura occidental.

Lo mismo ha pasado en otras manifestaciones artísticas, como el cine por ejemplo, en donde han sido muy pocas, demasiado pocas, las películas dedicadas al mito de Edipo. (La producción teatral sobre el tema resulta un poco más amplia, en cuanto a obras escritas en diferentes siglos y en distintas partes del mundo, aunque tampoco revela una extrema riqueza).

Es muy probable que otros mitos clásicos hayan tenido una mejor representación en la música (y en las artes en general). Se podría sacar conclusiones sobre este punto, en función de la particularidad del mito edípico y su importancia estructurante para el psiquismo. Pero preferimos no hacerlo todavía antes de haber investigado la recurrencia musical, cinematográfica, teatral (y artística en términos más generales) de otros mitos, poniendo a prueba nuestra hipótesis inicial.

Llama la atención, como lo sugeríamos en nuestra introducción, que los únicos personajes que cargan sobre sus hombros la mayoría de la obras de este catálogo sean el propio Edipo y su hija Antígona. No pasa lo mismo con otros de los protagonistas esenciales del mito edípico como Yocasta, Creonte o Layo. A los dos primeros se les dedicó una ópera a cada uno, mientras que el Rey Layo y sus otros tres nietos no recibieron ese mínimo homenaje. Ni siquiera un personaje mitológico totalmente fascinante como Tiresias, que encierra todos los misterios y las preguntas sobre la anhelada bisexualidad (fantasía de completud, de no aceptación de los límites de género que nos impone la naturaleza), ha tenido la dicha de ser el protagonista de una obra musical (o teatral, o literaria en general).

Se podría argumentar que ese predominio de Edipo y Antígona se explica en función de que las obras fundamentalmente adaptadas son las clásicas tragedias de Sófocles. Si bien ese argumento tiene su peso, consideramos que no resulta totalmente convincente.

Sin embargo, el hecho mismo de que haya predominado la musicalización de las tragedias de Sófocles resulta curioso. En especial porque existen muchas adaptaciones muy importantes del mito de Edipo, de la pluma de Corneille, Voltaire, así como de importantes dramaturgos de los siglos XIX y XX, sobre cuyas demás obras han surgido múltiples composiciones musicales en la historia de la música.

El mini cuadro estadístico que hemos confeccionado no deja de ser interesante en sus resultados.

Predominan las óperas (67%) y las músicas incidentales (27%) lo que en primera instancia estaba dentro de lo esperado. ya que como géneros musicales son los más adecuados para la recreación musical de obras dramáticas, de textos literarios, etcétera. Sólo la ópera, el ballet, y la llamada "música programática" (música para la escena, poema sinfónico, oberturas, suites, oberturas-fantasia, etcétera) han servido para esos fines en la historia de la música. En nuestro siglo es preciso agregar la música para películas y para televisión, forma específica de la música incidental, que de alguna forma ha tomado el relevo de la ópera de otros siglos, en cuanto a su difusión más generalizada y popular.

Llama la atención en ese sentido que no se haya localizado más que un ballet original sobre el mito edípico, el del cubano Leo Brouwer, y solamente en el presente siglo, centrado en Yocasta. Debe destacarse además en este campo la adaptación de la música de Chávez, convertida en el ballet *Antígona*.

Pero la línea más importante que merece ser reflexionada de los datos anteriores es el predominio de obras musicales sobre el Edipo en el siglo XX, en relación a los tres siglos anteriores. Recordemos que hemos encontrado un porcentaje llamativo a nivel estadístico: 47% (Siglo XX) *versus* 53% para los tres siglos anteriores, es decir un promedio de 17.7% para cada uno de esos siglo. ¿Cómo explicarlo?

Se podría aducir, en forma simplista y lineal, que en el siglo XX todas las producciones se han acentuado considerablemente. Pero creemos firmemente que el mito de Edipo *reinterpretado psicoanalíticamente* por Freud desde principio del siglo XX debió ser un factor esencial, para la recuperación de los elementos clásicos del mito y su importante presencia en las obras musicales de nuestro siglo.

No en vano, como antes decíamos, el mito de Edipo, en su lectura psicoanalítica tiñe definitivamente toda nuestra cultura occidental, sin que nadie pueda escapar a sus efectos en el imaginario social.

Desde luego, será necesario hacer un estudio mucho más minucioso en lo que concierne al análisis geográfico de compositores, épocas y períodos en torno a las guerras mundiales, coyunturas histórico-políticas, migraciones forzadas y cambios de nacionalidad de los compositores, etcétera, para profundizar la comprensión de la producción del Siglo XX sobre el tema.

Terminaremos preguntándonos, sin pretender esbozar todavía una respuesta, por qué en la música el mito de Edipo no recibió la inspiración de un Mozart, Bach, Haydn, Haendel, Beethoven, Verdi, Wagner, Debussy, R. Strauss, Berg, por mencionar apenas algunos músicos esenciales. En ese sentido resulta lamentable que Mussorgsky haya desistido de su ópera sobre Edipo ya que, de haber alcanzado las cumbres de su *Boris Godunov*, se hubiera convertido en una de las obras musicales más importantes sobre el tema. Lo mismo podríamos decir en relación a Rossini que no abordó el tema más que a través de una música de escena. En su veta tan creativa como compositor de *opera seria*, la más importante en él pese a las apariencias, podía haber tenido una producción relevante.

Pero afortunadamente, y pese a ello, contamos con obras valiosas, nacidas de la talla de un Stravinsky, un Enesco, un Honegger, un Orff, entre otros autores significativos, no faltando la representación de México con la obra de Chávez. A ellas dedicaremos nuestros posteriores análisis más detallados y específicos.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Alicia

- *Diálogos con la danza*, Galerna, Buenos Aires, 1988 (Reedición de libro publicado antes en La Habana, Cuba)

ANDERSON, James

- *The Complete Dictionary of Opera & Operetta*, Bloomsbury Publish., EEUU, 1993.

ASTIER, Colette

- *Le mythe d'Oedipe*, Armand Colin, París, 1974

BARTHES, Roland

- "De la terreur et de la tendresse", en *Avant-Scène-Opéra*, núm.18., p.101, *cf., infra*.

BELLAIGUE, Camille

- *Mendelssohn*, Tor, Buenos Aires, 1943.

BOUCOURECHLIEV, André

- "Le Nom d'Oedipe: protocole musical", en *Avant-Scène Opéra* núm.18, *cf., infra*.

BRUNEL, Pierre y WOLFF, Stéphane

- *L'Opéra*, Bordas, París, 1980.

CASTORIADIS, Cornelius

- *La institución imaginaria de la sociedad* (1975), 2 Tomos, Tusquets, Barcelona, 1989.

CALVOCORESSI, M.D.

- *Mussorgsky*, Tor, Buenos Aires, 1943.

DUFOURCQ, Norbert (Director)

- *Larousse de la Musique* (2 tomos), Larousse, París, 1957.

FONTANILLO MERINO, Enrique (Dirección)

- *Diccionario de Música*, Ediciones Generales Anaya, Madrid, 1986.

FOUCAULT, Michel

- *La verdad y las formas jurídicas* (1973), Gedisa, Barcelona, 1980.

GAMMOND, Peter

- *The illustrated Encyclopedia of Recorded Opera*, SalamanderBooks, Londres, 1979.

GATTI, Guido M.

- *Ildebrando Pizzetti* (1934) (Original italiano), Ricordi, Milán, 1954.

GILDER, E. - PORT, J.G.

- *The Dictionary of Composers and their Music*, Ballantines Books, New York, 1978.

HOLDEN, A. con la colab.de N.KENYON y S.WALSH

- *The Viking Opera Guide on CD-Rom*, coedic. Attica y Penguin Books, Londres, 1993.

HOMERO

- *Odisea*, Aguilar, México, 1976.

LACAN, Jacques

- *Le séminaire. Livre VII: "L'éthique de la psychanalyse"* (1959/60)(Versión de J.A.Miller), Seuil, París, 1986.

LACARRIÈRE, Jacques

- "Une Reine lucide, femme et mère", en *Avant-Scène Opéra*, Opéra aujourd'hui Nº 6, *cf., infra*.

LÉVI-STRAUSS, Claude

- "La estructura de los mitos", en *Antropología estructuralista* (1958), Eudeba, Buenos Aires, 1968.

MANCINI, Roland

- *Mussorgsky*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

MARTIN TRIANA, José María

- *El libro de ópera*, Alianza, Madrid, 1987.
- *El libro de la ópera grabada*, Alianza, Madrid, 1990.

MENUHIN, Yehudi

- "Oedipe and Enesco", artículo incluido en el libreto de la edición discográfica del *Oedipe*, de Enesco (EMI Francia 1990).

OVIDIO

- *Metamorfosis*, versión de Ruben Bonifaz Nuño, 2 tomos, UNAM, México, 1979.

PERRÉS, José

- *Freud y la ópera*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- "Tiresias", en *Biblioteca de México*, Núm....., en prensa.

ROSENTAL, Harold y WARRACK, John

- *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford University Press, Second edition, 1980.

SCHOLES, Percy A.

- *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, Second edition edited by John Owen Ward, Oxford, 1977.

SENECHAUD, Marcel

- *Le nouveau répertoire lyrique*, Librairie Théatrale, París, 1952.

TEXIER, Marc

- "Charles Chaynes: biographie, catalogue, discographie, bibliographie", en *Avant-Scène Opéra*, Opéra aujourd'hui núm 6, *cf., infra*.

WHELBOURN, Hubert

- *Diccionario de músicos célebres del pasado y del presente*, Anaconda, Buenos Aires, 1952.

OTRAS OBRAS

- *L'Opéra. Dictionnaire chronologique, de 1597 à nos jours*, Ramsay, París, 1979.
- *The New Grove Dictionary of Opera* (editado por S.Sadie), 4 volúmenes, Mac Millan Press Limited, London, 1992.
- *Larousse de la Musique*, 2 Tomos, Francia, 1982 (Dirigido por Marc Vignal).
- *Dictionnaire des disques et des compacts*, Diapason, Robert Laffont, París, 1991.
- *Phaidon Book of the Opera. A survey of 780 operas from 1597*, Phaidon, Oxford, 1979.
- *Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores*, 17 tomos, Salvat, México, 1983.
- *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Rombo, Barcelona, 1996. (A mayo 1997, han aparecido periódicamente en México los 9 primeros tomos de la colección)
- *Schwann*: Catálogos de discos clásicos de diferentes épocas de esa publicación (*Schwann 1*, *Schwann 2*, *The New Schwann*, *Schwann CD*, etcétera; es decir, desde los años 50 hasta los actuales *Schwann Opus*, siendo el último el editado con fecha "Spring 1997", Vol.8 N°2).
- *The Penguin Guide to Compact Discs*, edited by I.March, Pinguins Books, Middlesex, G.Bretaña, 1990.
- *The Penguin Guide to Opera on Compact Discs*, edited by I.March, Penguin Books, Middlesex, G.Bretaña, 1993.
- *The Good CD Guide 1992*, Gramophone Publ., Eastfield, G.Bretaña, 1991.
- *Laser Video File*, Spring/Summer 1994, Westwood, EEUU, 1994.

REVISTAS

- *Avant-Scène Opéra*, núm 18, dedicado a *Didon et Aeneas*, de Purcell y complementada con *Le nom d'Oedipe*, de A. Bucourechliev, París, 1978.
- *Avant-Scène Opéra*, *Opéra aujourd'hui*, núm.6, dedicado a *Jocaste*, de C.Chaynes, París, 1994.
- *Avant-Scène Opéra*, núm 174, dedicado a *Oedipus Rex / Le Rossignol*, de Stravinsky, París, nov/dic 1996

México, D.F., 28 de mayo de 1997.

La mujer como instrumento de conocimiento El papel de la mujer en los orígenes del psicoanálisis

Ruy Henríquez

A nadie se le puede ocultar el hecho significativo de que la obra de Freud y la historia del Psicoanálisis están llenas de inquietantes personajes femeninos. Pero es en los textos que publica entre 1893 y 1899, previos a La interpretación de los sueños, donde, la mujer y el raro acontecimiento de su palabra, tienen una relevancia particular, al producir el material para ese descentramiento de la conciencia que se conoce como Psicoanálisis. La mujer se transforma en instrumento de conocimiento cuando, en el discurso de la Histeria, Freud encuentra las pautas y los mecanismos que le señalarán el camino de su investigación científica posterior.

Los trabajos prepsicoanalíticos de Freud abundan en mujeres que se revelan y que contradicen la práctica médica ejercida hasta entonces con los llamados "enfermos mentales"; mujeres que reducen al absurdo con su inteligencia la clasificación de la Histeria como una de las formas de la psicosis. Son mujeres que quieren hablar a pesar de sí mismas, que no quieren ser hipnotizadas, mujeres que sufren el silencio, que transforman su silencio en dolor físico y que dan a la práctica de Freud un tinte de drama literario (1). Un aspecto literario que se debe, en parte, al trabajo de *condensación* y *desplazamiento* que se opera en la Histeria; a la metáfora y a las metonimias implícitas en ese mecanismo propio del síntoma histérico: *el mecanismo de la conversión*. El síntoma, en este sentido, adquiere el carácter de representación simbólica por la dinámica particular que ponen en juego la censura y el deseo.

Se puede decir, sin pretender el escándalo, que Freud fue el primero que le dio la palabra a la mujer, desde el momento en que permitió que se expresaran sus primeras pacientes histéricas. Pero, también se puede afirmar que a través de los *Historiales*, se comenzaron a fraguar las bases de esa ciencia que transformaría de forma radical el modo de pensarnos como sujetos psíquicos.

Ahora bien, ¿cuál ha sido el papel de la mujer en la breve, pero polémica, historia del Psicoanálisis? Esta pregunta, aunque necesaria y urgente, excede con mucho los propósitos de este trabajo. Será necesario dar previamente otros pasos que preparen el camino para su respuesta. Nosotros sólo podemos hacer una primera aproximación a aquella afirmación que en último término nos alienta: *la mujer, como la poesía, es un instrumento de conocimiento*. (2) La mujer una vez liberada de su ideología, es decir, de los modelos ideológicos del Estado, se convierte en una nueva lectura de la realidad, una lectura que subvierte y que transforma todos nuestros valores psíquicos y sociales.

Para comprender cómo ocurrió esta rebelión contra el firme prejuicio que imponía la Histeria como correlato de lo femenino, y cómo se convierte la mujer, por el don de la palabra, en instrumento de conocimiento, repasaremos someramente las condiciones en que se inició la labor analítica de Freud y que, posteriormente, darían lugar a la enunciación de la teoría psicoanalítica; esperando encontrar en ese camino algunas pistas, algunos hechos significativos que nos ayuden a comprender lo que ocurrió entre 1893 y 1899 $\frac{3}{4}$ período conocido como Período de Reconstrucción o Prehistoria del Psicoanálisis. Un período de intensa y minuciosa investigación científica, en el que Freud abandona su práctica médica habitual y desarrolla las bases, no sólo de una nueva forma de tratamiento de los fenómenos histéricos, sino que superando los límites puramente terapéuticos postuló lo que sería una parte integral, junto con el marxismo, de una teoría general del sujeto.

La lectura que haremos del lugar de la mujer en los orígenes del Psicoanálisis no será una *lectura ingenua* (es decir, falsamente ingenua: ideológica y sin conceptos teóricos), sino una *lectura epistemológica*, una lectura que permita reconstruir los procesos que condujeron a la definición de la teoría psicoanalítica. Los conceptos que utilizaremos como herramientas de lectura son los conceptos teóricos que aprendemos en *La interpretación de los sueños*: texto de exposición de la teoría psicoanalítica, en donde se enuncia por primera vez *el inconsciente* como concepto teórico. (3)

Sólo la perspectiva de la teoría psicoanalítica, nos permite ver como precedentes los trabajos reunidos en los *Estudios...* . Únicamente nuestra lectura previa de *La interpretación de los sueños* nos puede permitir descubrir el valor psicoanalítico de los textos anteriores y admitir su carácter precedente y originario. Como en el tiempo del inconsciente (tiempo histórico), el presente avala el pasado, dotándolo recursivamente de sentido. Aunque en apariencia se realice una descripción cronológica, en realidad nuestra lectura estará ceñida por los

conceptos teóricos, que nos servirán para no perder de vista el sentido de nuestro trabajo y, en última instancia, para conseguir aprender algo de la lección que aquí nos plantea el tema.

El Método Catártico

Sólo a partir de Charcot la Histeria comienza a ser tomada en serio, por la práctica médica oficial, como enfermedad nerviosa. Abandona su condición de fenómeno extravagante al que no le faltaba, según sus detractores, una buena dosis de simulacro e imaginación. El estigma de mal medieval y demoníaco, combatido a base de supersticiones y tratamientos inhumanos, había hecho de la Histeria, como de los sueños, un objeto innoble de la investigación científica (4)

Aunque Charcot no llegó a elaborar una teoría psíquica de los procesos histéricos, utilizó la hipnosis para reproducir los síntomas por sugestión. Este uso de la hipnosis, llevó a la conclusión de que las sugestiones artificialmente implantadas mediante la hipnosis, mostraban las mismas características que los síntomas histéricos provocados por el trauma, es decir, que la Histeria poseía una causa última que por fin podía explicarla.

Desde sus años de juventud Freud se había convencido de la legitimidad de los fenómenos hipnóticos y cuando, a su paso por la escuela de Charcot, supo que en la escuela de Liébault (Nancy) se hacía un amplio uso de la sugestión hipnótica, como terapia para hacer desaparecer determinados síntomas histéricos, adoptó la hipnosis como su principal instrumento terapéutico.

En 1893 Sigmund Freud y Josef Breuer publican *El mecanismo psíquico en los fenómenos histéricos*, como conclusión teórica de su experiencia con el método catártico sobre el fenómeno de la Histeria. Este trabajo de significativa importancia por ser una "primera aproximación", debe su estímulo inicial a la "observación casual" a la que dio lugar el caso de Anna O., una de las pacientes de Breuer (5)

Sabemos que la observación a partir de la cual se desarrolló el método catártico, reveló la importancia que la expresión verbal de los acontecimientos que rodean a las causas traumáticas, tiene para librar a los pacientes de los síntomas histéricos. Consistía el método catártico, en hacer relatar al paciente todo lo que supiera sobre la etiología de su enfermedad, es decir, todo aquello que recordara sobre los orígenes y posibles causas de sus síntomas. Como ocurría con frecuencia, el sujeto no conseguía recordar gran cosa sobre ello, por lo cual se hacía necesario hipnotizarlo con el propósito de ampliar su memoria (*ampliación de la conciencia*). Esta ampliación de la memoria mediante la hipnosis permitía al terapeuta saber todo sobre la génesis de los síntomas, consiguiendo que sus pacientes recordaran aquello que en la vigilia no lograban recordar.

La Histeria es entendida como el producto de una causa lejana en el tiempo, como el efecto de un acontecimiento desconocido y remoto acaecido en la vida afectiva del sujeto: un fenómeno cuya causa última es *el trauma*. El trauma es, pues, un acontecimiento, con frecuencia de carácter doloroso, que provoca el síntoma patológico. Sin embargo, el trauma tiene una característica que hasta entonces no había sido observada y que, según Freud, otorga a su descubrimiento un "alto interés práctico". El síntoma histérico no se vincula con el trauma en una sencilla relación de efecto-cause, como una bola de billar golpeando a otra. La causa traumática de alguna manera continúa actuando como "un cuerpo extraño" en el sujeto, ejerciendo sobre él una "acción eficaz y presente" mucho después de haber ocurrido. Así se transforma el síntoma histérico en un *proceso*, más que en un efecto independiente de su causa.

Dicho "cuerpo extraño", revela su presencia por una sobrecarga afectiva, motivada por una inadecuada "descarga de reacción"; bien sea porque se trata de un acontecimiento doloroso e intolerable o porque su manifestación resulta inoportuna. Al no ser convenientemente descargada, es decir, al ser reprimida la reacción ante el hecho traumático, "queda el afecto ligado al recuerdo". Un recuerdo sin un afecto concomitante no puede producir ningún efecto. En cambio el trauma, al no haber tenido una descarga correspondiente, continúa siendo eficaz.

Ahora bien, la actuación del trauma queda en evidencia por el sorprendente fenómeno que se produce al describir el paciente, "dando expresión verbal al afecto" con el mayor detalle posible, el recuerdo del proceso causante: ocurre que los diversos síntomas histéricos desaparecen y con ellos el afecto concomitante. De este modo se puede concluir, dice Freud, que, al seguir actuando la causa traumática directa y eficazmente, "el

histórico padecería principalmente de reminiscencias". Sufre por un "recuerdo" que, de alguna manera, no consigue "olvidar".

La relación entre el trauma y el síntoma histérico en unos casos resulta más evidente que en otros, mucho más complejos, en los cuales la relación simbólica es "semejante a la que establece el hombre sano en los sueños". Esta relación simbólica realiza, como la metáfora y la metonimia, un desplazamiento de afectos, una condensación inesperada de fenómenos que aparentemente nada tienen que ver entre sí ni con los motivos que la originan; existiendo una desproporción entre la causa y el efecto. Este desplazamiento se denomina *conversión*, que no es otra cosa que una relación simbólica de la misma naturaleza que la metáfora, y que normalmente consiste en la somatización, es decir, en la expresión fisiológica de un conflicto de orden psíquico; esto es, la transformación de un montante de energía que normalmente se utiliza de otro modo, expresada en forma de parálisis, vómitos, anorexia, convulsiones o cualquier otro desorden físico.

Esta relación simbólica que establece la conversión es la que le permitirá a Freud, comprender los mecanismos de *condensación* y *desplazamiento*; dos de los mecanismos que, junto con los de *elaboración secundaria* y *puesta en escena*, le servirán para desarrollar el concepto de *trabajo del sueño*, en *La interpretación de los sueños*. El hecho de que en estos primeros textos se hable de los fenómenos oníricos como representaciones simbólicas, nos señala que Freud entonces ya había reparado en esta característica especial de los sueños y que, por tanto, pensaba en un acercamiento de sus descubrimientos a la teoría de la neurosis y al funcionamiento del mecanismo psíquico general.

Los síntomas histéricos tienen, pues, el carácter de un proceso que se está llevando continuamente a cabo, como una suerte de alucinación. Este estado de enajenación que provoca el ataque histérico, semejante a la enajenación que sufrimos en el fenómeno onírico, le señala a Freud otro de los factores fundamentales de la Histeria: *la disociación de la conciencia*. Este factor consiste fundamentalmente, en que el sujeto histérico tiene "dos estados de conciencia", por decirlo así: uno que lo domina cuando sufre el ataque histérico, al que Freud llamó *estado hipnoide* o *segunda conciencia*, y otro que no sabe dar cuenta del primero o que asiste al fenómeno histérico como un extraño podría hacerlo (exactamente como asistimos a nuestros propios sueños); que es el estado consciente propiamente dicho.

Esta disociación de la conciencia le permitió a Freud comprender la incompatibilidad que encontraba entre la clasificación médica de la Histeria, dentro de las afecciones más graves de la psicosis, y las cualidades morales e intelectuales que poseían la mayoría de sus pacientes. Aunque, dada la extraordinaria conducta que se muestra durante los ataques histéricos no se puede menos que justificar este error, propio de una perspectiva que interpreta ambos fenómenos, el de la conciencia y el del ataque histérico, como el de una misma condición psíquica indivisa.

A partir de este momento el sujeto humano dejará de ser un *individuo*, un ser sin divisiones, y pasará a ser un ser esencialmente dividido. Dividido no en la tradicional dialéctica *mente-cuerpo*, sino en la dialéctica psíquica que constituyen el inconsciente y la conciencia, que inaugura lo psíquico como realidad, lo psíquico propiamente dicho.

Freud descubre, en *El mecanismo psíquico en los fenómenos histéricos*, el valor que *el desplazamiento* tiene para los procesos psíquicos que se llevan a cabo en la Histeria y en la neurosis en general. Lo que pretende Freud con el método catártico es que ese desplazamiento que se traduce por conversión en síntomas, en somatizaciones, produzca un desplazamiento hacia la palabra que haga posible la descarga de afectos, para que en lugar de producir síntomas el sujeto hable, para que en lugar de enfermar produzca conocimiento.

Aunque en el prólogo de la primera edición de los *Estudios sobre la histeria* se establece la sexualidad como causa fundamental de la Histeria, sólo posteriormente Freud habría de comprobar "con mayor evidencia cada vez, que detrás de las manifestaciones de la neurosis no actuaban excitaciones afectivas de naturaleza indistinta, sino precisamente de naturaleza sexual" (6). En 1900 cuando hubo desarrollado el concepto de deseo inconsciente, describe el síntoma histérico como la expresión de la coincidencia de "dos cumplimientos de deseos opuestos, provenientes cada uno de un diverso sistema psíquico" (7)(sistema consciente y sistema inconsciente).

En los *Historiales clínicos*, Freud abandona el método catártico a medida que encuentra dificultades en la aplicación generalizada de su técnica. Caso tras caso, se le van revelando las variaciones que lo conducirán finalmente hacia los conceptos fundamentales del Psicoanálisis.

Al principio, el interés fundamentalmente terapéutico, lo lleva a creer en la literalidad del discurso de sus pacientes. Pero a medida que de su práctica va extrayendo la teoría, irá imponiendo su escucha científica a la múltiple determinación que enmarca las asociaciones del discurso del paciente histérico (8). Un discurso, el de la Histeria, que en el momento de ser dicho tiene dos sentidos: un *sentido manifiesto*, que es el sentido donde se había extraviado, y se sigue extraviando, la Medicina y algunos que pretenden ejercer el Psicoanálisis; y un *sentido latente* (asociación libre), al que sólo es posible acceder mediante el conocimiento de los mecanismos del inconsciente. En toda palabra dicha hay una verdad, pero para descubrir esa verdad es necesario realizar un *trabajo de interpretación*, un trabajo de *interpretación-construcción*.

Tal vez alguien se pregunte si estas mujeres del siglo pasado con su moral extrema y el rigor de su conducta tienen todavía algo que decirle a esta época liberal y endurecida que parece haberlo escuchado y visto todo; moldeada en el escándalo y en la saturación de las imágenes más descarnadas. ¿Qué tienen en común todavía, para que nos atrevamos a reconsiderar su historia, las mujeres de hace cien años con las de ahora? ¿Acaso la Histeria, como la tuberculosis, no es una enfermedad del pasado? ¿Qué puede interesarnos una enfermedad que tiene que ver con los "delirios histéricos de los santos y las monjas, de las mujeres continentes y de los niños severamente educados" (9)? ¿Dónde están los correlatos de estos personajes en nuestra sociedad contemporánea?

El drama de la Histeria, y en general de la neurosis, no se produce por una moral rigurosa, ni se cura por una moral más relajada. Es necesario resaltar que lo que Freud quiere decir con *sexualidad*, no es lo que nosotros entendemos por *genitalidad*. La sexualidad aquí presente, como causa de la Histeria, es la sexualidad edípica, la sexualidad que se reprime. Una renuncia que sella la civilidad, la hominización del cachorro humano.

Emmy de N.

Emmy de N. es la primera paciente con la que Freud utiliza el método catártico, para hacer desaparecer por sugestión hipnótica los múltiples tics y contracciones histéricas que la aquejaban. En sus ataques la sujeto "se halla bajo la impresión de una terrorífica alucinación periódica", pues del mismo modo repentino como se ha presentado el ataque, la enferma continúa hablando sin darse cuenta de la interrupción (10).

La paciente en estado hipnótico, es interrogada sobre las causas de su enfermedad y sobre el origen de los primeros síntomas. Sin embargo, no todas las preguntas obtienen una inmediata respuesta. Ante ciertas preguntas, la paciente responde con una negativa. Esta forma negativa de responder, observada por Freud en otros sujetos, le señala que se trata de un tema especialmente molesto de recordar. Con el tiempo, estas negativas o interrupciones, se convertirán en una constante del discurso histérico, puntuando el flujo discursivo e incorporándose como concepto teórico (*concepto de resistencia*) a la lectura de los fenómenos histéricos.

De acuerdo con esta teoría, aquello que se reprime, esos acontecimientos angustiosos o vergonzosos, que luego se revelarán como deseos encubiertos, intolerables para la conciencia y que no gozan de la posibilidad de una descarga eficaz, tienen una satisfacción suplementaria por cualquiera de las producciones del inconsciente. Una de estas producciones son los síntomas histéricos, los cuales mediante el mecanismo de conversión llevan a la "inervación somática".

Hay algo que, para su constitución primera, el sujeto no puede, algo a lo que debe renunciar ver cumplido si quiere sobrevivir, una ley a la que se tiene que someter: esa ley se denomina *la ley del incesto* y se encuentra enmarcada dentro de esa máquina hominizante que es el *complejo de Edipo*. El niño debe renunciar al goce con la madre, pero el deseo sigue funcionando aunque se haya renunciado a cumplirlo. Esta represión provoca que el sujeto quede desde ese momento dividido en una doble alteridad: *la conciencia* y *el inconsciente*. Reprimir, en este sentido, significa hacer inconsciente. El deseo reprimido, busca su realización en la realidad psíquica, pero, en virtud del *complejo de castración*, la conciencia reprime este deseo censurando todas sus manifestaciones.

Debemos tener presente que *el deseo no juzga, no piensa ni calcula, sólo desea expresar* y que, por tanto, jamás deja de pulsar. Su realización tiene que llevarse a cabo "engañando" la censura que se le impone, obligando a que el deseo se disfraze y haga uso de cualquier recurso para expresarse. Así, dos instancias, dos órdenes se enfrentan: una instancia que reprime y una instancia que es reprimida o, en otras palabras, dos órdenes anímicos se relacionan por la represión. Este mecanismo de represión que desencadena el desplazamiento de afectos, de acentos psíquicos, desde el deseo inconsciente hacia la formación del síntoma,

del sueño o de la palabra, es el modo en que opera lo psíquico en general y se encuentra en permanente funcionamiento.

La represión de la que habla el psicoanálisis, no es la represión moral. La represión es el mecanismo de entronización a la civilidad, en tanto que, mediante ella, accedemos al lenguaje y conseguimos nuestro ingreso en el orden de lo simbólico.

En este historial Freud repara en que la paciente da explicaciones de sus afecciones, diferentes de las que ofrece en su estado normal de conciencia. Durante su permanencia en Nancy, había observado que algunos pacientes de Bernheim a los que se les había dado determinadas órdenes durante la hipnosis para llevar a cabo actos precisos con posterioridad a ella, interrogados sobre los motivos que los empujaban a realizarlos, daban explicaciones completamente falsas a las que sin embargo prestaban su más completa adhesión. (11)

En el historial de Emmy de N., esta situación tan particular, de olvidar y dar pistas falsas, se revela por uno de los factores que determinan la histeria: *la disociación de la conciencia*. Una disociación que, según Freud, no es completa, por cuanto fragmentos sueltos que escapan a la censura llegan a la conciencia y el sujeto se ve en la necesidad de integrarlos en una cadena causal (12).

En el historial de Emmy de N. a Freud se le revela que el estado hipnótico no constituye un estado especial o "supranormal, entrañando por tanto todos los defectos psíquicos que atribuimos al estado normal de conciencia" (13). Además, a pesar de la total sugestibilidad hipnótica de la paciente, los síntomas permanecían inalterables. Freud inicia un abandono de la hipnosis como tratamiento sugestivo por lo que él denomina, en aquel momento, como "análisis psíquico", al comprobar su ineficacia para transformar las inervaciones somáticas (14).

Al reflexionar sobre el material expuesto en el historial de Emmy de N., expresa Freud sus dudas acerca de la etiología de la histeria, afirmando que debe existir algún factor mayor que desencadene la explosión de la enfermedad, por cuanto las condiciones expuestas por la paciente se hallan presentes desde mucho tiempo atrás sin que se produjera por ello ningún efecto patológico. De hecho le sorprendía que ninguna de sus confesiones tuviera una referencia sobre su vida sexual.

Miss Lucy R.

En el presente historial, para Freud la "condición indispensable" que desencadena el fenómeno histérico es que "entre el yo y una representación a él afluyente [desencadenada por el trauma] surja una relación de incompatibilidad". Esta situación de incompatibilidad, que sirve de materia prima al *concepto de represión*, activa en la histeria el *mecanismo de conversión* que transforma la excitación producida por la incompatibilidad, en una inervación somática. No hay una destrucción de la representación incompatible; el deseo que emerge, no se destruye sino que se desplaza, dando lugar a una sintomatología histérica (15).

Miss Lucy R. es una institutriz inglesa que desempeña su oficio en la casa de un acaudalado hombre de negocios, viudo, con dos pequeñas niñas a su cargo. La sujeto presenta como síntomas visibles una supuración permanente de la nariz, con alucinaciones olfativas de carácter histérico, depresión y fatiga.

Ante la imposibilidad de someter a hipnosis a la paciente, Freud se enfrenta al límite de la técnica que había utilizado hasta ese momento. Para seguir adelante tiene que variar la técnica del método catártico, dejar a un lado la sugestión por vía hipnótica e intentar otro recurso. Pero renunciar a la hipnosis significaba renunciar a una de las premisas del método catártico, según la cual: mediante la hipnosis se habría de conseguir una ampliación de la memoria del paciente, para obtener información sobre los sucesos que motivaron la afección psíquica; es decir, para establecer una "determinación causal" de la histeria, que aparentemente no está al alcance de la conciencia.

Sin embargo, Freud recordó un experimento llevado a cabo por Bernheim, que demostraba que los sujetos hipnotizados guardaban en su memoria todo lo ocurrido durante la hipnosis. Ante las negativas del sujeto a recordar, Bernheim insistía poniendo una mano sobre su frente, instándolo a recordar todo lo sucedido durante la hipnosis y de lo que se creía completamente ajeno. Poco a poco los recuerdos iban aflorando, demostrando que nada había olvidado y que la supuesta ampliación de la memoria que provocaba la hipnosis podía llevarse a cabo sin su concurso (16).

Freud decide emplear este procedimiento adoptando como punto de partida la hipótesis de que el sujeto sabe todo lo que tiene que ver con su enfermedad, tratándose sólo de obligarlo a comunicarlo. De forma que, cada vez que obtenía una respuesta negativa, Freud insistía, en que debía poseer alguna reminiscencia, alguna idea de aquello que se le preguntaba. El sujeto, venciendo su espíritu crítico, debía comunicar todo lo que le pasara por la mente sin juzgarlo. Con la seguridad de que aquello que se le ocurriera sería precisamente lo que estaban buscando (17).

Aunque no fue Lucy R. el primer paciente con quien usó esta técnica, es en su historial donde se expresan los precedentes del concepto de *asociación libre*, sin cuya asistencia resulta impensable la práctica del psicoanálisis. El método de la asociación libre se rige por la idea de que el sujeto posee un saber que él mismo ignora poseer, es decir, *un saber no sabido* por el sujeto. Para convocar ese saber el sujeto debe "intensificar [la] atención de sus percepciones psíquicas y suspender la crítica con que acostumbra a expurgar los pensamientos que le afloran" (18).

Aparentemente, fundar una práctica científica en las ocurrencias arbitrarias de un sujeto impide cualquier aspiración seria a una determinación científica y causal de los procesos psíquicos. Pero esta crítica se basa en una idea demasiado laxa del determinismo psíquico, al suponer que las representaciones emergentes en la asociación libre carecen de una determinación causal. En realidad nada es libre en las asociaciones del sujeto, puesto que el sujeto está doblemente sobre determinado (19).

Lo que se pretende en la asociación libre es que el sujeto renuncie a sus representaciones voluntarias, renunciando a guiar su decurso para que puedan emerger otras representaciones de carácter involuntario, y "con ayuda de este material así conquistado para la autopercepción" poder realizar "la interpretación tanto de las ideas patológicas como de las formaciones oníricas" (20).

Este procedimiento resultaba mucho más arduo que el anterior, pero permitía una mayor aproximación a los detalles que ocultaban el "elemento místico" que actúa detrás de la hipnosis. (21) Lo que hay detrás de la hipnosis es una transferencia de cargas afectivas entre representaciones. El deseo inconsciente (*infantil, sexual y reprimido*) trabaja para conseguir expresarse pese a la censura a la que se lo somete. Al resultar intolerable para la conciencia, el deseo reprimido opta por otros modos de expresión: el sueño, el síntoma, etc. (22), haciendo acopio de los recursos más insospechados, absurdos y aparentemente triviales. De ahí que resulte tan importante que el sujeto, al asociar, retenga y exprese todas esas representaciones involuntarias por indiferentes o desagradables que le resulten. El deseo inconsciente hace uso de tales recursos porque son precisamente éstos los elementos que la conciencia desprecia, permitiendo su expresión. De esta manera, todo lo que dice el sujeto está signado por la censura y el deseo, por ese extraño comercio entre ambas instancias psíquicas. El sujeto censura y desea al mismo tiempo; sus palabras expresan y ocultan a un mismo tiempo.

Mientras se produce la asociación libre, está en juego lo que se conoce como el *mecanismo de regresión*. Un mecanismo que expresa, por decirlo de forma peligrosamente breve, el objeto imposible del deseo inconsciente: *la identidad de percepción*; ese momento de satisfacción de la primera necesidad; el umbral del deseo; esa incesante búsqueda del objeto perdido que lleva a cabo el deseo inconsciente.

Cuando uno no es más que un animal enfermo, un órgano que apenas consigue respirar lejos de su madre, requiere de todos los cuidados para poder sobrevivir. Según el *principio de constancia*, la tarea de aquel sistema primario, que rige a la criatura recién nacida, es la de mantener los niveles de excitación nulos, lo cual significa que todas sus necesidades han de estar satisfechas. Cuando el niño llora, nada puede hacer por transformar ese estado si no recibe la asistencia de su madre o de cualquier otro que cumpla con esa función. Hay un momento, en la mitología de todo sujeto, en que al reclamo inerme e impotente de su carencia se le dio cumplida satisfacción, un momento primero en el que el cachorro es asistido y saciado. Ese momento quedará fijado como huella mnémica asociada a la excitación producida por la necesidad (23). De esta manera, cada vez que la necesidad se presente evocará aquel primer momento, ejecutando el *mecanismo de regresión*. Tal mecanismo está en funcionamiento en todas las operaciones mentales, y representa una sustitución alucinatoria a la motilidad. El mecanismo de regresión pone en juego la realización de un deseo, un deseo inconsciente que busca incesantemente su objeto perdido. Por esta razón Freud dice que el sueño es interpretable, es decir, tiene un sentido: *el sueño es como una realización de deseo*.

Lo que se está produciendo en esta regresión, en esta realización del deseo es una transferencia de afectos, de energía psíquica, en virtud de la censura, desde el deseo inconsciente hacia representaciones inocuas o

inofensivas para la conciencia. De esta manera, *asociación libre y transferencia*, se convierten en las dos armas principales con las que cuenta el psicoanálisis en su labor terapéutica. Con ellas el psicoanálisis intenta construir ese deseo que genera el discurso, el sueño, el síntoma del sujeto sometido a análisis. Un deseo que no se agota en su interpretación ni en sus formas de realización; un deseo que carece de objeto, por cuanto el objeto que busca, ese objeto de su primera satisfacción nunca existió, como concluirá Lacan. Por esta razón cualquier cosa puede ser su objeto y ninguno lo satisface plenamente.

Estas puntualizaciones nos ayudarán a comprender la dimensión de la ruptura que con respecto al método catártico se estaba produciendo al variar Freud la técnica de la hipnosis por la técnica de la asociación libre.

Catalina

Freud en un momento de tensión en la exposición de su Teoría del Inconsciente, con el propósito de expresar la diferencia radical con respecto al sentido cronológico del tiempo en la conciencia, llega a decir que *el inconsciente no tiene tiempo*. (24) Pero lo que intenta expresar es que el tiempo en el inconsciente no es el tiempo del reloj ni el tiempo de nuestro calendario, en una lenta y simétrica sucesión de momentos, en un orden lineal que parte del pasado y se dirige hacia el futuro a través del presente. Esta concepción aristotélica del tiempo, del tiempo real, incluye una noción espacial del tiempo. La esencia de esta forma del tiempo es la medida. Es un tiempo que transcurre fuera del sujeto, que le acontece como un fenómeno externo, es decir, que le ocurre como una ilusión: la ilusión del principio y el fin de las cosas. Es el tiempo de la ideología, de la múltiple determinación.

El método catártico y el concepto de trauma presuponía la noción de tiempo real, del tiempo de la medida: una causa eficiente localizada en el pasado, que condiciona el destino del sujeto desde su infancia.

Pero el inconsciente "no tiene tiempo", no tiene ese tiempo; el inconsciente está pulsando y repitiendo siempre. El tiempo del inconsciente es un tiempo recursivo, el *futuro anterior o après coup*. Un tiempo que trabaja el pasado desde el presente (25). Es un tiempo, por decirlo así, que no deja nada detrás suyo, que rumia todo de nuevo, que vuelve sobre lo mismo una y otra vez, haciéndolo diferente. En Psicoanálisis nunca se repite lo mismo, sino que se repite siempre una diferencia.

En el historial de Catalina, es donde resulta más claro cómo estamos *condenados a aprender la segunda vez*, es decir, que sólo después de hablar y de ser interpretado es posible para el sujeto transformarse en un verdadero sujeto psíquico. (26)

La joven se queja de ahogos repentinos y de sensaciones angustiosas. Según su relato, desde hace algún tiempo sufre ataques de angustia, que le dificultan enormemente la respiración, acompañados por la pavorosa alucinación de un rostro que la mira con ojos terribles.

Freud sabía por experiencia que la angustia solía presentarse en las jóvenes cuando el fenómeno de la sexualidad hacía aparición por primera vez en sus vidas. Resulta que la joven había sorprendido a su tío y a su prima juntos, motivo por el cual el matrimonio de sus tíos se había roto, y ella se habían ido a vivir a otro sitio con su tía. Aunque la joven no comprendió en aquel momento lo que estaba sucediendo, desde ese momento comenzó a padecer los ataques y la sensación de asfixia. Por el mecanismo de represión, que caracteriza la actitud del yo frente a las representaciones moralmente antagónicas, la sujeto olvidó todo lo que en aquel momento pasaba por su mente, dando con ello vía libre a la conversión histérica y a la expresión sintomática de lo reprimido.

En un momento de su relato, Catalina comienza a describir dos experiencias anteriores, en las que también había sido atacada sexualmente por su tío. Dos experiencias que hasta ese instante se hallaban desvinculadas de la experiencia desencadenante. Confiesa, entonces, que siempre ha tenido las sensaciones que ahora acompañan sus ataques de angustia, si bien nunca habían sido tan intensas.

La sujeto llevaba en sí, pues, dos series de impresiones que no había conseguido comprender. Sin embargo, cuando descubre la pareja en la habitación, establece un enlace entre ambos grupos "comenzando en seguida a comprenderlas y simultáneamente a defenderse contra ellas". De esta manera Freud interpreta lo que Catalina piensa, en el momento en que descubre a su tío con su prima: «ahora hace con Francisca lo que quiso hacer conmigo aquella noche y luego otras veces».

De esta manera se expresa, de forma suficientemente clara, el modo en que trabaja el tiempo en el inconsciente: una experiencia anterior que no había tenido efecto alguno en su momento, se ve activada con poder traumático cuando se produce una experiencia posterior que la explica y dota de sentido (27).

Por otra parte, se comprende cómo la interpretación de Freud permite la construcción de un sentido para el caso de Catalina. Vemos que no es suficiente la expresión oral de los acontecimientos, pues de hecho la sujeto ya había hablado con otras personas y no por ello había dejado de padecer la conversión histérica. Había sido necesaria la interpretación de su relato para poder construir esa realidad que representa el vínculo establecido entre los dos conjuntos disociados de impresiones. Este historial es de particular importancia porque nos entrega una muestra de lo que será la técnica que, junto con *la transferencia* y *la asociación libre*, definirá el método del psicoanálisis: la *técnica de la interpretación-construcción*. Decimos construcción y no "reconstrucción", porque no se trata de reconstruir algo ya existente, algo que tiene una localización previa como el trauma, el cual se haya localizado en un punto determinado del pasado. Sino construcción de lo que hasta la interpretación no posee existencia: el deseo inconsciente.

Señorita Isabel De R.

En el historial de Isabel, Freud se enfrenta con su ideología positivista, con su modo de pensar médico. Es sabido que durante este período, Freud realiza un último esfuerzo por vincular sus descubrimientos con la medicina y la biología escribiendo el *Proyecto de una psicología para neurólogos*; donde trata de establecer los nexos neurológicos de ese nuevo campo que comienza a vislumbrar y que llegará a inaugurar con *La interpretación de los sueños*: el campo de lo propiamente psíquico (28).

Isabel era una joven de carácter vivaz e inteligente, cuya familia había sufrido duros reveses tras la muerte del padre, a quien la paciente había asistido durante su larga y penosa convalecencia. Su situación se agravó con la repentina muerte de una de sus hermanas. Como síntomas histéricos Isabel presentaba dificultad al caminar, acompañada de intensos dolores, así como fatiga al andar y al permanecer de pie.

Tras auscultar a Isabel, Freud plantea dos diferencias interesantes entre las reacciones que experimentan los pacientes con afecciones orgánicas y aquellos que padecen afecciones histéricas. En primera instancia, la descripción que realiza un paciente que sufre un dolor orgánico suele ser precisa y detallada. En tanto que el histérico, al describir sus dolores, parece encontrarse "entregado a una difícil tarea intelectual", para la cual ninguna palabra parece ser lo suficientemente adecuada. En efecto, Isabel parecía estar más ocupada con los pensamientos ligados a estos dolores, que con los dolores mismos. Por otra parte, mientras que los enfermos orgánicos reaccionan al tacto de las zonas afectadas con muestras visibles de molestia, las reacciones de Isabel eran "más bien de placer que de dolor", ruborizándose ante el cosquilleo que le producía el estímulo de aquella zona de sus piernas en las que debía manifestarse el dolor.

En primera instancia, la sujeto reconoce el origen de ciertos dolores del muslo de su pierna derecha. La razón era que en esa zona solía su padre apoyar sus piernas diariamente mientras ella cambiaba las vendas que las cubrían. Sorprende a Freud que la paciente, aunque tal escena se había repetido un centenar de veces, no hubiera reparado hasta entonces en la relación existente entre los dos hechos. Resulta particularmente revelador el acontecimiento de la transferencia que produce el mecanismo de conversión, al transformar una determinada zona del cuerpo en lo que Freud denomina una «zona histerógena típica»; desplazando lo reprimido que intenta emerger como síntoma histérico. De esta forma el síntoma se convierte en una metáfora, una representación simbólica de lo reprimido. Aquella zona de su muslo se había convertido, en virtud de la transferencia, en una zona erógena. Esta era la razón de que, ante el tacto de la zona en cuestión, la reacción de la sujeto fuera más de excitación que de dolor manifiesto.

En algún momento Freud llega a decir que *la condensación* y *el desplazamiento* son los obreros del deseo inconsciente, en tanto que están trabajando constantemente para su realización; transformando y expresando el deseo. Los síntomas histéricos son producto de un trabajo de condensación y desplazamiento (metáfora y metonimia), una representación simbólica de aquello que se reprime. De igual forma, el relato de la paciente (el texto manifiesto) es producto de un trabajo; un trabajo de transformación, el producto de un trabajo donde operan *la condensación* y *el desplazamiento*, es decir, la censura.

Aunque el deseo inconsciente nunca consigue hacerse consciente, consigue expresarse a través de representaciones que ya se encuentran en el sistema preconscious. Esto quiere decir que la censura se aplica a las representaciones y a sus contenidos, pero no a las cargas afectivas, al acento psíquico con el que se

valoriza una representación cualquiera desde el inconsciente. Este fenómeno es lo que se conoce como *transferencia* (29).

El deseo inconsciente, que no puede como tal acceder a la conciencia, gracias a la censura que se ejerce sobre él, necesita transferir su carga afectiva para poder expresarse. Este deseo es inconsciente desde el momento en que se renuncia a él y se le reprime como producto de poner en juego del *complejo de castración*. Hay, por tanto, una transferencia primera que constituye la original y fundamental renuncia: esa transferencia y las que se producen a continuación son edípicas.

En este sentido es importante resaltar que la sexualidad que el Psicoanálisis estudia es la sexualidad que se reprime, la sexualidad edípica: en virtud del ingreso del niño en el lenguaje. Una renuncia que implica, como hemos dicho, la renuncia al goce con la madre para acceder a la palabra, es decir, aceptar la ley que prohíbe el incesto para ingresar en el mundo de los humanos. Debemos, pues, entender el complejo de Edipo como una *máquina hominizante*, una máquina de hacer hombres.

El corrimiento hacia la palabra que el método catártico consigue propiciar, pone en evidencia que el deseo está desplazándose en el lenguaje, que el inconsciente, como diría Lacan, está estructurado como lenguaje. Cada vez que hablamos se pone en juego el mecanismo de transferencia. Por eso la sexualidad desde el Psicoanálisis es todo lo que podemos decir, aquello que podemos expresar mediante el lenguaje, lo que está vehiculado en la palabra. Freud dice que "la histeria bebe en las fuentes mismas del lenguaje" (30). Es la fuente común que comparte con el inconsciente, con lo reprimido que forma síntoma, cuyas manifestaciones pueden ser interpretadas, para transformar el sujeto en sujeto psíquico. Por eso podemos situar en la misma cadena de significantes la asociación libre, los sueños, los síntomas y todas las demás producciones del inconsciente.

Durante este período a Freud se le revela el origen de lo que denomina una *histeria monosintomática*. Sorprendentemente todos los dolores que tenían que ver con el cuidado de su padre, sus relaciones frustradas con un joven y en general con el denominado primer período traumático, tenían su expresión en la pierna derecha. Mientras que en su pierna izquierda tenían lugar aquellos dolores referentes al segundo período, es decir, los que tenían relación con su hermana muerta y sus dos cuñados. Así pudo Freud observar que cada trauma se había ido a manifestar en un lugar diferente de la zona dolorosa de la pierna, conformando un conglomerado que aparentemente se podía interpretar como un síntoma único.

Freud observó que la paciente solía terminar algunos de sus relatos lamentándose de «lo sola que estaba», señalándonos que la palabra alemana *stehen* significa al mismo tiempo «estar» y «estar en pie». En otros hablaba de su «impotencia» o de que «no lograba avanzar un sólo paso» en sus propósitos. Lo cual le confirmó que toda una serie de pensamientos habían intervenido en el proceso doloroso, utilizando la imposibilidad de andar y los demás síntomas como símbolos (31).

Aunque Freud ya sospechaba algo, la pista hacia la cual debía orientar el análisis la suministra la propia paciente, cuando, en cierta ocasión cree escuchar la voz de su cuñado durante la consulta (32). Freud descubre de este modo la representación que provoca la "disociación de la conciencia" que, al ser reprimida, sirve de materia para que el mecanismo de conversión transforme lo psíquicamente intolerable en una expresión somática y dolorosa de su sufrimiento. Aquí está en juego algo más que la sensibilidad moral de la paciente. Pues se trata de la violación de una ley más poderosa y fundamental que cualquiera de nuestros principios morales: la llamada *ley del incesto*. En la posibilidad de amar a su cuñado, el marido de su hermana, Isabel ve la posibilidad de amar *el marido de otra mujer*, es decir, al Padre. Como Edipo, que arranca sus ojos para no ver lo que ha hecho, Isabel censura sus pensamientos y transforma ese deseo inconfesable en síntoma.

Posteriormente, al enterarse de una entrevista de Freud con su madre, Isabel se sintió profundamente herida y traicionada, retornando los dolores en las piernas y haciendo fracasar aparentemente todo el tratamiento. Sin embargo, Freud no se sintió sorprendido, pues sabía que en cuanto la influencia transferencial se debilitara la sujeto intentaría retornar a su antiguo estado (33). Aunque por un lado Freud cometió un error al hablar con la madre de la enferma, tratando de encontrar *la verdad* del discurso histérico ("la correspondencia de las palabras con los hechos", según el *critério* de verdad kantiano), por otro lado utilizó la transferencia de la que era objeto para llevar a Isabel a realizar un importante trabajo psíquico: "el vencimiento de sus resistencias de transferencia". Una labor que representara una modificación duradera de su economía anímica (34). La carga

transferencial depositada por la paciente en Freud hubo de transformarse y desplazarse, permitiéndole rehacer su vida y contraer posteriormente matrimonio.

La transferencia, como ya hemos visto, es un concepto que, junto con el de la asociación libre y el de la interpretación, resulta fundamental en la técnica psicoanalítica. Sin transferencia no hay síntomas, no hay sueños ni tampoco realización de deseos. Se trata de un mecanismo que genera y domina todas las relaciones simbólicas del sujeto, esto quiere decir que no se genera exclusivamente en situación analítica. En realidad, el psicoanalista no necesita hacer nada para producir la transferencia: ella se establece espontáneamente. Sin embargo, solamente con la interpretación psicoanalítica adquiere pleno sentido y es posible construir el deseo inconsciente que la genera (35). La tarea de la interpretación psicoanalítica es encontrar la referencia de la cual es símbolo el síntoma histérico, es decir, hallar las ligazones con aquello que desde lo fantástico domina todas las relaciones del sujeto histérico.

Terminamos aquí justamente donde comenzamos, allí donde Freud reconoce el carácter simbólico de los síntomas histéricos y la ineficacia de la medicina y de la neurología en su tratamiento. No debemos pensar que este fue un paso sencillo para Freud. Neurólogo él mismo, con una sólida formación positivista y racionalista, pasaron largos años de experimentación y práctica médica, con el método catártico y con la hipnosis, antes de que comprendiera que lo que estaba produciendo era una ruptura en la Ciencia y la Medicina clásicas, una ruptura con el modo de hacer ciencia hasta ese momento (36). Era necesario producir otra ciencia, la del Psicoanálisis, que permitiera pensar el cuerpo de la Histeria.

Gracias al espíritu científico de Freud, hoy es posible diferenciar el discurso de las mujeres del discurso histérico, al enseñarnos que los mecanismos psíquicos de la histeria no son privativos del sujeto femenino, sino que integran la estructura de todo sujeto. Tales mecanismos se encuentran en permanente funcionamiento tanto para producir lo sano como para generar lo síquicamente patológico. Ahora bien, por la misma razón, debemos reconocer en el Psicoanálisis otra máquina hominizante, con la cual el hombre puede alcanzar su verdadera madurez psíquica.

Notas

(1) Freud, S., "Señorita Isabel de R." (Epicrisis), *Estudios sobre la histeria, Historiales clínicos*. Tomo I, *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 124.

(2) Menassa, M. O., *Freud y Lacan hablados 1*, "Lectura como producción", Editorial Grupo Cero, Madrid, 1987, p. 187.

(3) Menassa, M. O., "Producción del inconsciente", *Opus Cit.*, p. 102.

(4) Freud, S., "Charcot", *Opus cit.*, p. 30-37. Véase también Jones, E., *Vida y obra de Sigmund Freud*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1970, p. 230-1.

(5) "Una observación casual reveló al médico que la paciente podía ser libertada de tales perturbaciones de la conciencia cuando se le hacía dar una expresión verbal a la fantasía afectiva que de momento la dominaba. De este descubrimiento dedujo Breuer un método terapéutico. Sumiendo a la sujeto en un profundo sueño hipnótico, la hacía relatar lo que en aquellos instantes oprimía su ánimo." Freud, S., *Autobiografía*, *Opus cit.*, p. 2768. Ver también Freud, S., y Breuer, J., *El mecanismo psíquico en los fenómenos histéricos*, *Opus cit.*, p. 41-50.

(6) Freud, S., *Autobiografía*, *Opus cit.*, p. 2770-2771.

(7) Freud, S., *La interpretación de los sueños*. Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1991, p. 561

(8) Menassa, M. O., "La lectura como producción", *Opus cit.* p. 180.

(9) Freud, S., y Breuer, J., *Opus cit.*, p. 45.

- (10) Freud, S., *Historiales clínicos*, "La señora Emmy de N. (cuarenta años) de Livonia", *Opus cit.* Ver nota 35, p. 56 y nota 37, p. 57.
- (11) *Opus cit.*, nota 49, p. 67.
- (12) *Opus cit.*, nota 49, p. 68.
- (13) *Opus cit.*, p. 85.
- (14) *Opus cit.*, nota 57, p. 86.
- (15) Freud, S., *Historiales clínicos*, "Miss Lucy R.", *Opus cit.*, p. 99-100.
- (16) Freud, S., *Autobiografía*, *Opus cit.*, p. 2773.
- (17) Freud, S., *Historiales clínicos*, "Miss Lucy R.", *Opus cit.*, p. 92.
- (18) Freud, S., *La interpretación de los sueños*, *Opus cit.* p. 122.
- (19) Menassa, M. O., *Opus cit.*, p. 207.
- (20) *Opus cit.*, p. 123-4.
- (21) Freud, S., *Autobiografía*, *Opus cit.*, p. 2773.
- (22) *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* [«Si no puedo inclinar a los Poderes Superiores, removeré las Regiones Infernales»]. Epígrafe de *La interpretación de los sueños*.
- (23) Freud, S., *La interpretación de los sueños*, *Opus cit.*, p. 557-8.
- (24) Ver Menassa, M. O., "Tiempo real y tiempo histórico", *Opus cit.* p. 158-174.
- (25) *Opus cit.*, p. 159.
- (26) *Opus cit.*, p. 165.
- (27) Freud, S., *La interpretación de los sueños*, *Opus cit.*, p. 569.
- (28) Menassa, M. O., "Producción del inconsciente", *Opus cit.*, p. 96-7.
- (29) Freud, S., *La interpretación de los sueños*, *Opus cit.*, p. 554-555.
- (30) Menassa, M. O., *Opus cit.*, p. 239.
- (31) *Opus cit.*, p.119
- (32) "Llegadas, por fin, a la habitación de la hermana y ante su lecho, comprobaron la triste realidad, y en ese momento, que imponía a Isabel la terrible certidumbre de que su hermana había muerto sin tener el consuelo de su compañía ni recibir sus últimos cuidados; en este mismo momento cruzó por su imaginación, como un rayo a través de la tempestuosa oscuridad, un pensamiento de distinta naturaleza: «Ahora ya está libre y puede hacerme su mujer»." *Opus cit.*, p. 120-121
- (33) Freud, S., *Autobiografía*, *Opus cit.*, p. 2781
- (34) *Opus cit.*, p. 2782

(35) Menassa, M. O., *Opus cit.*, p. 235

(36) Freud, S., "Señorita Isabel de R.", *Opus cit.*, p. 124

Filiación

La fertilización asistida: Ciencia y Psicoanálisis

Augusto Farb

*"no saber uno quién es su padre:
esto es lo que cura del miedo a parecersele."*

André Gide.

El tema de la fertilización asistida, toca el problema de los límites de la ciencia, y en este sentido el discurso psicoanalítico puede aportar alguna reflexión sobre este límite.

En principio, hay implícito en la concepción científica que sustenta la búsqueda biológica de la paternidad la idea de que el problema de la paternidad es asunto de la biología.

Ya si nos remontamos a la antigüedad, específicamente al mundo romano, la paternidad se sustenta de la POLIS a la FAMILIA, la pertenencia o el linaje es por el NOMBRE, por la nominación paterna. El ciudadano romano es entonces marcado por el nombre, por los modos de nominación. Se está en deuda respecto del cual se ha obtenido la ciudadanía, y el nombre se convierte en el signo continuo de esa deuda, entre el padre y su hijo hay una transmisión del status cívico de la ciudad, Estado

La potencia cívica no reside en el padre biológico sino en el acto jurídico vía la nominación. Así lo ha demostrado Benveniste, en relación a las civilizaciones indoeuropeas, el adjetivo patrius se refiere no al padre biológico, sino al padre dentro del parentesco clasificador. Así la patria potestad es el poder de engendrar a través del nombre propio un linaje de tipo clasificador antes de ser físico o de consanguineidad.

Es interesante advertir que en la Roma antigua, después del nacimiento el niño era depositado en el suelo delante del padre, y éste lo reconocía aceptándolo, era un segundo nacimiento comparable a la adopción, esto demuestra que el padre no es el genitor sino que debe adoptar simbólicamente a su hijo.

Desde el psicoanálisis francés es Jacques Lacan quien se hace esta pregunta: "Deberá alcanzarnos la práctica que tal vez algún día tendrá la fuerza de la costumbre de inseminar artificialmente a las mujeres en sedición fálica con el esperma de un gran hombre, para que saquemos de nosotros mismo sobre la función paterna un veredicto"

Cabe entonces diferenciar al padre del genitor, en realidad la función paterna es impensable sin el complejo de Edipo, que es una categoría simbólica.

Incluso, Lacan distinguirá en el Seminario 17, el Padre real de su función simbólica.

Dice lo siguiente: "Incluso podría ir enseguida un poco más lejos, haciéndoles observar que la noción del padre real es científicamente insostenible. Solo hay un único padre real, es el espermatozoide y, hasta nueva orden a nadie se le ocurrió decir que era hijo de " tal espermatozoide".

Naturalmente, pueden hacerse objeciones, con la ayuda de cierto número de exámenes de grupos sanguíneos, de factores Rh. Pero es muy reciente y no tiene en absoluto nada que ver con todo lo que se ha enunciado hasta aquí como lo que es la función del padre."

Sin embargo la ciencia nos propone hacer del significante del nombre del padre una función real, e incidir sobre el orden clasificador, el orden de filiación y una progresiva desubjetivación de la función paterna en la forma en que se la PUEDE REDUCIR AL ANONIMATO.

En un diario argentino se publicó en abril de 1996 la siguiente noticia: " Una británica dará a luz a un hijo que será su nieto".

Una inglesa de 51 años se ha convertido en la primera madre potencial sustituta del Reino Unido, tras quedar embarazada y estar esperando a su propio nieto. La noticia alegró a su hija Suzanne, de 21 años, quien será madre genética a del bebé, ya que no puede tener niños. Suzanne recurrió a la ayuda de su madre para poder engendrarlos".

Se preguntarán entonces los hijos quien es la verdadera madre dando por sentado quien es el padre , y lo digo a propósito de un viejo adagio jurídico:" La madre certera y el padre es incierto":.

La función paterna adquiere entonces su importancia, en tanto su nombre es el vector de la juntura entre la ley y el deseo.

"La alianza está precedida por un orden preferencial, cuya ley, que implica los nombres de parentesco, es para el grupo , como el lenguaje, imperativa en sus formas, pero inconsciente en su estructura".

"Ningún poder sin las nominaciones de parentesco tiene alcance de instituir el orden de las preferencias", y es en todo caso el nombre del padre, o si ustedes quieren la función paterna en el Edipo, lo que instaura no solo la nominación sino las vías de parentesco.

La introducción de la búsqueda biológica de la paternidad incidirá sobre la trama edípica y la subjetividad.

El complejo de Edipo, en todo caso, es esencial para que el sujeto humano pueda acceder a una estructura humanizada. El padre no es simplemente un generador, es también quien posee el derecho a la madre, su función es central en la realización del Edipo.

Cada vez que Freud analizaba una neurosis esto incluía la función paterna.

Curiosamente, en el delirio de algunos psicóticos, vemos la función real del padre, en la generación, identificar al padre con el espermatozoide, reduciendo la categoría simbólica del padre a su función real.

Un padre generalizado

Enrique Acuña

En 1960 en su escrito "**Subversión del sujeto y dialéctica del deseo**", Jacques Lacan se anticipaba a un efecto actual de la ciencia con una inquietante pregunta:

"¿Deberá alcanzarnos la práctica, que tal vez algún día tendrá fuerza de costumbre, de inseminar artificialmente a las mujeres en sedición fálica con el espermatozoides de un gran hombre, para que saquemos de nosotros mismos un veredicto sobre la función paterna?"

Entre mujeres y hombres ubicaremos tres términos que ocuparan nuestro desarrollo: la biotecnología, el deseo de una mujer y la función paterna. Esto también nos permitirá articular la relación del psicoanálisis con la ciencia para investigar los reales alcances de su incidencia si aseguramos que los objetos de la técnica modifican las formas de satisfacción determinando nuevos modos de presentación del síntoma y a la vez, condiciones "contemporáneas" para la emergencia de los gozos.

1- La biotecnología ofrece un padre.

A partir de Descartes y la posibilidad de formalizar el saber, la ciencia promete hacer del hombre un amo poseedor de la naturaleza. Por otro lado realiza transformaciones al producir pequeños objetos técnicos que modifican la realidad perceptible, los fantasmas y lo que queda como resto imposible de subjetivar. Los surcos de la alethosfera, es decir la atmósfera de verdad que esto sugiere está poblada de "lethusas", gadgets listos para ser subsumidos en la civilización.

En esta perspectiva, deberíamos diferenciar dos vertientes de la ciencia: la primera ligada a un lenguaje de transmisión formal que inventa nuevos significantes sobre lo real modificando el límite de lo posible, aquí se trata de un efecto de creación compartido por el psicoanálisis.

La segunda implica la producción de nuevas técnicas en relación a objetos que funcionan como señuelos y que en su epidemia reducen el síntoma como una de las condiciones de posibilidad de la existencia del sujeto del inconsciente.

Al diferenciar ciencia de técnica, podemos ubicar el ejercicio de la medicina como una disciplina cuyos técnicos, los médicos, lejos están de cumplir su antigua función sagrada, hoy en día prescriben un saber que no puede prescindir de los objetos que determinan la lectura de lo que es un cuerpo, entendido como organismo cuantificable.

Dentro de tales técnicas asistimos a la extraña transformación de las condiciones procreativas; la llamada procreación artificial agudiza la separación estructural entre la sexualidad (subjetividad como efecto del lenguaje) y la genitalidad (como anatomía sexual). Esta brecha, propia del humano, es la que se forcluye en las condiciones experimentales de la reproducción.

En el ámbito de la experimentación animal, el escándalo actual producido por las noticias de una clonación efectiva en Edimburgo -la increíble oveja Dolly- reactiva los fantasmas del doble y a la vez potencia la búsqueda de nuevos mitos sobre el origen, al vaciar en parte la estructura simbólica como argumento anterior -caída de ese semblante- la ciencia cava un surco en lo real.

La procreación del laboratorio, y sus niños inéditos exigen y reclaman un Otro que termina siendo corporativo cuando empieza la proliferación de los comités de ética, que actúan como verdaderas técnicas de regulación yóicas intentando volver a la norma desde un fondo neo-kantiano. La pregunta que queda es si la reflexión a tiempo -como un dique de control social- reduciría los riesgos, o como responde **Freud a Einstein** -en su pregunta sobre el por qué de la guerra- es conveniente encontrar los resortes de la angustia del propio inventor -el sujeto **Albert Einstein**- y no tanto fortalecer los lazos sociales y por otro lado prevenir el peligro que causa un objeto lejos de reducir el empuje de la pulsión de muerte, hace más intrigante el objeto en cuestión.

En el accionar del científico procreador manejando óvulos, espermatozoides y úteros, estos aparecen como fracciones intercambiables en nuevas combinaciones que pueden mantener la relación entre el creador y su objeto absolutamente anónima, duplicando la incertidumbre. ¿Crisis de las referencias simbólicas o retorno del vacío de la causa cuando se formula la pregunta por los orígenes?

Lo cierto es que esta transformación del sexo en lo real modifica las estructuras del parentesco y la filiación resignificando los atributos clásicos de la maternidad y la paternidad.

Desde siempre, la promesa de felicidad funciona en nombre del bien común y de una mejor calidad de vida, por eso la biotecnología ofrece un catálogo de posibilidades que van desde la inseminación artificial hasta la fecundación in vitro o la donación de óvulos y espermatozoides, poniendo en el horizonte las realidades más efectivas y las realizaciones más eficaces.

El perfeccionamiento de los artificios podría llegar al terreno de una realidad de la ciencia-ficción, en la medida en que el desencadenamiento de objetos no controlables es un riesgo inevitable, sino ahí están los fantasmas de la eugenesia, agitando una vez más. Recordemos que la ética médica actual en los E.E.U.U. se resignifica -nacen los comités de bioética- luego del caso Karen Kinlann cuando el criterio jurídico de muerte es puesto en cuestión -los límites de la eutanasia- frente al avance de la aparatología que podía mantener una vida artificial.

Entonces, lo que se constata es que la reproducción artificial inaugura la posibilidad de nuevos dispositivos sobre lo sexual a la manera descrita por **Michel Foucault** como "dispositivos de control", es decir, intentos de un programa en el orden del saber, donde la medicina ofrecería una regulación técnica de lo que no anda en relación al goce sexual.

Esta oferta captura cierta demanda de la modernidad, pero que anuda desde siempre, también, una petición de amor. Podrá ser traducida por el médico como signos del cuerpo, que debe ser calibrado, medido y explorado, pero también podría ser interesante recordarles -el analista tiene su oportunidad- la existencia del inconsciente y la representaciones históricas de la histeria, como quien sabe interpelar en el amor el sentido de lo sexual.

Diversidad mediante, también están las nuevas formas de sometimiento, de protesta o de indiferencia frente a esta generación de la industria del síntoma contemporáneo. Así, la pregunta del sujeto que sufre de esterilidad o infertilidad es mostración de un impasse: o bien sería reducida a la potencia de las nuevas apariciones del don científico, o el don de la palabra en la satisfacción que pasa por el inconsciente. Forzamiento de una elección, el que percibe que el cuerpo -sustancia hecha para gozar- puede ser fragmentado y sus células intercambiadas, comercializadas a la manera de un fetiche regulado por el mercado liberal, actúa por fuera del circuito "económico" del goce que causa la interpretación analítica.

Por ejemplo, las variantes del discurso amo que se ponen en juego en el discurso capitalista permiten reconocer como se recicla y se recuperan, sin ninguna pérdida, esas partes del cuerpo.

Véanse el ejemplo de la donación y trasplante de órganos: lo que podría ser una partícula subjetivada en el inconsciente como un capital de libido es aquí una moneda transferida a la ciencia. De esta manera la fertilización artificial desplaza el goce de un cuerpo a otro, sin que se interrogue cual es el deseo del experimentador.

Este "deseo frío" -para citar el título del libro de **Michel Tort** - edifica un padre de la ciencia que tiene la característica de mantenerse anónimo sin transmitir la causa de su operación.

En la actualidad la constitución de los comités de bioética y de consejos democráticos consultores, actúan como un dique humanista para frenar sus efectos. Tales mecanismos tienden a que exista una cierta transparencia en las decisiones y en el consentimiento de los riesgos, sobre todo en los experimentos de manipulación genética y frente a la amenaza de eugenesia.

En ese momento se apela al recurso jurídico en otra modalidad histórica de regulación simbólica. Se puede constatar que el derecho va un paso atrás en la carrera de la ciencia: la verdad se revela a posteriori de los hechos y la responsabilidad retroactivamente.

El régimen del sujeto moderno es el mismo de la antigüedad griega sin la ley de Dios, él está sólo frente al rigor de la ley de su deseo.

2- La sedición fálica.

Desde Freud el psicoanálisis mantiene la pregunta sobre la sexualidad humana en los términos de un enigma. Uno de ellos es sostenido por la pregunta sobre el deseo de una mujer. La sexualidad femenina viene a responder, con sus variantes y salidas descriptas a partir de interrogar a la histeria. Tanto hombres como mujeres responden con un montaje que se llama fantasma, que es un argumento sobre la x que genera la diferencia sexual.

Para los neuróticos un niño podría ser un término posible a la educación fálica de infinitos equivalentes que el complejo de castración introduce en la mujer, pero por su relación al infinito como acceso al goce, no en todos los casos sería la respuesta certera a que el deseo de esa mujer sea ser madre.

Por ello la maternidad -asistida- puede concebirse como un síntoma, como algo que debe ser descifrado según su economía de goce. De tal manera que se tratará de interpretar en la madre lo que resta de su propia feminidad. A la vez no dejamos de atender a las transformaciones del lugar de la mujer en la sociedad de fin de siglo, porque evidentemente ella accede ahora a otras formas de satisfacción diferentes a la maternidad.

En los casos de fertilización asistida la generalización del diagnóstico de esterilidad debería ser en la particularidad de cada una y no en la serie de casos, hasta cernir cual es el deseo que organiza su demanda y que término autoriza su decisión de someterse al procedimiento.

Si la sedición fálica puede empujar a una mujer en búsqueda de otros atributos, no necesariamente encontrables en un hombre, sino en la cosmética que la biotecnia pone a su alcance, en este extravío en su cuerpo propio que podría volverse un extranjero.

La madre ciencia -en su versión de estrago para con su pequeña hija consumista- puede adquirir la forma de una boca de cocodrilo que sólo puede mantenerse abierta si el falo -uno de los nombres del deseo- se interpone al hijo. Pero por otro lado sabemos de aquellos casos donde lo femenino está organizado alrededor de una relación especialmente paternal con el médico y sus productos, donde la medicina o la biotecnia suplen bien la ausencia de relación sexual.

Nada sabemos aún del futuro de los llamados "niños-probetas" pero podemos sostener que su filiación a la técnica los obligaría a formular las teorías sexuales infantiles, tanto las de su origen como la de la verdad de la pareja parental en otros términos que no sean los de los mitos habituales, nuevos síntomas se avecinan...pero la novela familiar no tendría por qué modificarse en la medida en que es elaboración de cada sujeto, tal como lo presenta **Eric Laurent**: "Lo que fue un padre para un niño se juzga uno por uno. El psicoanálisis pide el derecho a examinarlo sin el tapón de ningún discurso establecido. La lógica de lo que es un padre debe mantenerse vacía para que luego pueda considerarse en cada cual."

3- Un padre como pluralidad no generalizable.

La pregunta sobre que es un padre deja abierta la causalidad psíquica de la neurosis. Para **Freud** hay una doble vertiente antinómica del padre: un rol normativo en el mito edípico, soporte del deseo normalizante en la identificación y un rol patógeno puesto en la figura del mito de "**Tótem y tabú**" en el padre gozador. Esto permite situarlo en los tres registros de la estructura: R.S.I.

El padre simbólico es el padre muerto elevado a la dignidad de un significante: el Nombre del Padre es un puro significante que no tiene correlato en la representación.

Como agente de la metáfora paterna permite interpretar el deseo de la madre. "La atribución de la procreación al padre es efecto de un puro significante", de un reconocimiento no tanto al padre genitor sino a aquello que la religión nos ha enseñado a invocar como "en nombre del padre". Se trata de situar para cada sujeto cual es la invocación que permite darle un nombre a las cosas.

El padre imaginario son las figuras que el neurótico piensa como carente y relata con dolor. Se puede hacer un inventario con sus distintos usos: para Dora objeto de amor decepcionante por su impotencia con las otras mujeres, para el hombre de las ratas y Hamlet un espectro que retorna en imágenes fantaseadas cuasi reales. En el caso del niño Hans un padre casi hermano, que falla en su decir sobre la prohibición hasta el punto donde obliga al hijo a crear la función simbólica en las transformaciones del caballo, como un tótem que reordena los mundos posibles. En el caso de la joven homosexual un padre represivo, al cual se le podrá siempre acusar de haber prometido lo que no tiene. Estos disfraces estructuran en sus pliegues las diferentes respuestas al enigma central del complejo de Edipo en tanto éste es esencialmente una pregunta por el deseo, siguen la lógica de lo contingente y demuestran que lo verdaderamente seguro de un padre es la paradoja que es también incierto, es decir introduce un vacío en la contabilidad de los orígenes. En ese agujero el sujeto se construye como respuesta en el amarre que da un significante que será su estricta referencia.

"El padre real es el espermatozoide", dice **Lacan** y hasta ahora nadie ha podido nombrarse a partir de un espermatozoide, por lo tanto es "imposible de decir" -no es generalizable- sin embargo por estar fuera del discurso se le supone una construcción mítica como red del lenguaje. La genética puede decidir a ciencia cierta (por el ADN del padre biológico) la certeza mítica de una filiación, pero esa nominación no impide que aparezca la incertidumbre imaginaria ni la construcción de suplencias a aquello que es el predicado de un padre: su falla.

Un padre existe a condición de algo plural: una variedad de nombres **-Les non dupent errent...**-que pueden crear ex-nihilo una referencia (*bedeutung*) que cumple la función específica de un significante en lo real. Aquel que, una vez que se lo invoca, puede dar significación al ser del sujeto y en esa operación ordenar un campo de la realidad.

Si el imperativo categórico que rige a la ciencia es que para que todo funcione es necesario "saber cada vez más" y que ese saber sea para todos generalizable al precio de homogeneizar la verdad de cada uno, los fanáticos de la técnica ejercitan la voluntad de decidir cuales son esos Nombres-del-padre porque actúan bajo la forma de los que no se dejan engañar por el inconsciente.

La nueva distribución de saberes sobre el goce, no puede sin embargo, generar una misma justicia equitativa para todos en cuanto otorgar una ley para cada deseo. Si bien es cierto que los nuevos gadgets organizan de un modo inédito el discurso sobre la economía libidinal de los sujetos, es decir, no son meras ilusiones sino que implican sus intereses más íntimos, hay un resurgimiento de la protesta viril y la procuración del deseo en aquellos que llaman al psicoanálisis. Por ello Lacan aconsejaba seguir de cerca los cambios entre los sexos, como él mismo observó el desplazamiento de la familia moderna, en el pasaje que va del patriarcado al saber administrativo de las madres, donde el padre como héroe trágico puede parecer una caricatura. Al describir esta declinación subraya la inversa: los nuevos accesos femeninos al placer y su más allá, es decir que al cambiar las relaciones entre los sexos se modifican otras variables como familia, trabajo, generación, etc.

Esto obliga al psicoanálisis a situar la función paterna en cada época y en cada caso, en los términos que se trata de un semblante eficaz sobre lo real, tratando de localizar la oposición existente entre los procesos de generalización del goce y el derecho de acceder a una responsabilidad subjetiva, es decidir a una posición donde alguien puede esperar saber como responde a cada coyuntura sintomática.

Será en ese saber sobre la causa de cada sujeto en su particularidad, lo que permita soportar lo real de una persistencia: la verdad aparece -cuando puede- como un núcleo irreductible de transmitirse de una generación a otra. En ese sentido aspira a un decir más allá del Padre.

Textos

Versiones de Freud en español

El siguiente es un texto del Dr. Arnoldo Harrington, extraído del fascículo inicial de su serie «Freud en español», publicado en 1977, en Buenos Aires, por Gnosis ediciones, págs. 15-6

Las primera versión al español de las obras de Freud tuvo una evolución que hoy resulta difícil de investigar. Se puede sospechar con cierto fundamento que el traductor, Luis López Ballesteros, comenzó a trabajar sobre los primeros volúmenes de los *Schriften*, aunque también puede haber recurrido a alguno de los *Sammlungen* (Recopilaciones) y, en algunos casos, a los trabajos editados como libros. Esto último fue indudablemente el caso del ensayo sobre la *Gradiva* (1907a), que se tradujo de la segunda edición alemana de 1912, y de los *Tres Ensayos* (1905d) para cuya traducción se utilizó la cuarta edición alemana de 1920.

El ordenamiento que se advierte en la versión de los *Gesammelte Schriften* no existe en la primera versión española de 1923-34. Por otra parte, y esto sí es lamentable, la traducción de López Ballesteros fue realizada con todas las limitaciones derivadas de haber sido entonces el castellano, una tierra inexplorada por la terminología psicoanalítica. El resultado de tales limitaciones subsiste hoy a lo largo de varias reimpressiones, aunque en las dos últimas se han subsanado en pequeña parte.

En 1940 una editorial argentina inició la tarea de actualizar y dejar «completas» las obras de Freud en español, loable intento que quedó inconcluso tras la aparición del volumen XIX. En esta colección resaltan los volúmenes XVIII y XIX, por contener la traducción de trabajos inéditos hasta entonces en español, realizada por una persona conocedora de la terminología psicoanalítica. En cambio, los volúmenes I a XVII repiten la traducción de 1923-34.

La siguiente edición en castellano, realizada por una editorial madrileña en dos volúmenes, en 1948, constituyó un nuevo adelanto sobre la de 1923-34, pues los trabajos fueron ordenados en forma más temática. Además, en el volumen II figura una sección titulada «Psicoanálisis Aplicado» en la que se incluyeron catorce trabajos escritos por Freud en 1907 y 1928, y que coinciden, salvo los dos últimos, con los que aparecen en el volumen XVIII de la edición argentina de 1943, aunque realizados por otro traductor (López Ballesteros). La traducción del resto de la obra permaneció sin modificaciones con respecto a la de 1923-34.

Afortunadamente la empresa de editar la totalidad de las obras de Freud quedó terminada con todo éxito en Argentina, al aparecer entre los años 1952 y 1956, bajo otro sello editorial, veintidós volúmenes. Esta colección fue la edición más completa de las obras de Freud realizada hasta ese momento en todo el mundo, y sigue siéndolo para el idioma castellano. En verdad los cinco últimos volúmenes, cuya cuidadosa traducción fue llevada a cabo por el Dr. Ludovico Rosenthal, de Buenos Aires (que también había sido el traductor de los volúmenes XVIII y XIX de la edición de 1943-44), constituyen un modelo de lo que aún queda por hacerse con los diecisiete volúmenes restantes. Desgraciadamente, con el pasar de los años comenzaron a advertirse omisiones, como las de los trabajos «Sobre el mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos» (1893 h), «Sueños infantiles con significado especial» (1913 l), «Sobre el psicoanálisis» (1913 m), «Comentario sobre el antisemitismo» (1938 a), «Antisemitismo en Inglaterra» (1938 c), el resumen de la historia original del «Hombre de las ratas» (1955 a), «Informe sobre la electroterapia en los neuróticos de guerra» (1955 b), «Informe sobre mis estudios en París y Berlín» (1956 a), *Los Sueños en el Folklore*, escrito con E. Oppenheim (1957 a) y la parte correspondiente del libro sobre Wilson, publicado en 1967. No figuran tampoco varios prólogos que Freud escribió para obras de otros autores, algunos artículos de enciclopedias y diccionarios, como también varias reseñas y comentarios bibliográficos.

En 1968 la editorial española que por primera vez editó las obras de Freud en castellano, actualizó su colección con una edición en tres volúmenes. Los dos primeros son reimpressiones sin ningún cambio de la edición de 1948, es decir, que la traducción sigue siendo la misma de 1932-34. El tercer volumen utiliza la mencionada traducción de L. Rosenthal, aunque sin mencionarlo, hecho tan insólito como inexplicable, que se repite en las dos ediciones siguientes. En esta edición de 1968 también se echan de menos algunos trabajos: «Sobre el mecanismo psíquico del olvido» (1898 b), «Sueños infantiles con significado especial» (1913 l), «Sobre el psicoanálisis» (1913 m), «Lo siniestro» (1919 h), «El porqué de la guerra» (1933 b), el resumen del caso del «Hombre de las ratas», los dos «Informes» y la biografía de Wilson (1955 a, 1955 b, 1956 a, 1957 a y 1967 a). Faltan igualmente varios prólogos, reseñas y comentarios bibliográficos.

La mencionada editorial española volvió a editar las obras completas en 1972 copiando el esquema de la *Standard Edition* y algunas de sus notas, lo cual es un gran adelanto. En esta edición se leen por primera vez gran número de notas al pie que figuran en el original en alemán y que habían sido inexplicablemente salteadas en las anteriores versiones españolas. Se notan en varios trabajos la corrección de algunos términos y la nueva traducción de pasajes de texto, aunque se sigue recurriendo a la antigua versión de López Ballesteros. p 1 q g

En 1973, la misma editorial ofreció una nueva edición en tres volúmenes que calca a la anterior, inclusive en la numeración de páginas, con excepción de parte de *Los Orígenes del Psicoanálisis* (las cartas a Fliess y los manuscritos), que no figuran en esta última edición.

En ambas ediciones (1972 y 1973) se echan de menos algunos escritos de menor importancia, entre ellos «Sobre el mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos» (1893 h), «Sueños infantiles con significado especial» (1913 l), «Sobre el psicoanálisis» (1913 m), el resumen de la historia original del «Hombre de las ratas» (1955 a), «Informe sobre la electroterapia de los neuróticos de guerra» (1955 b), «Informe sobre mis estudios en París y Berlín» (1956 a) y las partes correspondientes de *Los Sueños en el Folklore* (1957 a) y *El Presidente Thomas Woodrow Wilson* (1967 a).

Actualmente se encuentra muy avanzado el proyecto de editar una versión española totalmente nueva, por parte de una editorial de Buenos Aires, versión que se ajustará a *la Standard Edition*, es decir, que incluirá las introducciones, notas y apéndices preparados por los editores ingleses.

Grupos

El estatuto teórico-clínico del grupo. De la psicología social al psicoanálisis

René Kaës

Conferencia dictada el 16 de Abril 1996
en la Universidad Autónoma de México - Xochimilco
Comentada por los Dres. Margarita Baz, Silvia Radosh y José Perrés,
profesores de la Maestría en Psicología Social de Grupos e Instituciones
U.A.M., Xochimilco.

I) Palabras de bienvenida y apertura a cargo del Dr. Guillermo Villaseñor García Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades

Tengo el honor de presentarles al Dr. René Kaës, catedrático de la Universidad Lumière, de Lyon, Francia, y Director del Centro de Investigaciones en Psicología y Psicopatología Clínicas, de dicha Universidad, quien nos honra con su visita a México y a la U.A.M., Xochimilco.

El Dr. René Kaës ha sido invitado en forma conjunta por el Círculo Psicoanalítico Mexicano A.C., la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Unidad Xochimilco, Universidad Autónoma Metropolitana y la Coordinación de Humanidades, de la Universidad Nacional Autónoma de México, para compartir con todos nosotros, durante una semana de intensas actividades, sus experiencias académicas y profesionales en el campo de las investigaciones sobre los fenómenos grupales. El Dr. Kaës es merecidamente reconocido, a nivel internacional, como uno de los máximos especialistas en la teorización de dichos fenómenos grupales a partir de la Teoría Psicoanalítica, así como en la precisa delimitación del estatuto del "sujeto" y del "sujeto del grupo".

Sus conceptualizaciones, desarrolladas a lo largo de tres décadas de rigurosas investigaciones, y plasmadas en más de veinte libros publicados, se han constituido en la actualidad en bibliografía ineludible para todos aquellos investigadores interesados en la comprensión de los complejos efectos de la dimensión psíquica, fundamentalmente inconsciente, presentes en todo grupo humano, en toda forma de grupalización. Si pensamos que el concepto de "grupo" se ha vuelto paulatinamente imprescindible para todas las ciencias sociales: sociología, antropología, educación, politología, entre tantas otras, podremos apreciar que las investigaciones del Dr. René Kaës no sólo interesan a psicoanalistas, psicólogos y psicoterapeutas, sus destinatarios más inmediatos, sino que su complejo pensamiento convoca a todos los científicos sociales al abrir dimensiones insospechadas de reflexión y de análisis para nuestras propias investigaciones.

No debemos olvidar además que por vía del estudio de los fenómenos grupales, de la grupalidad, a través de un dispositivo metodológico idóneo para tales propósitos, podremos acceder paulatinamente, y de un modo más riguroso, a la mejor comprensión de los planos de subjetividad presentes en todos los fenómenos institucionales y sociales, produciendo conocimientos que irán articulándose con aquéllos que generan otros especialistas en ciencias sociales, desde sus propias disciplinas, permitiéndonos así un mejor abordaje de nuestros objetos teóricos, como científicos sociales, así como de la compleja y opaca realidad social de la que queremos dar cuenta.

No en vano, entonces, han demostrado su interés y contribuido a hacer posible la presencia del Dr. Kaës en nuestra Unidad Xochimilco, diversas instancias de la misma, como son las Áreas de Investigación "Procesos grupales e institucionales y sus interrelaciones", "Subjetividad y procesos sociales", el Departamento de Educación y Comunicación, la Maestría en Psicología Social de Grupos e Instituciones, el Doctorado en Ciencias Sociales, la División de Ciencias Sociales y Humanidades y la Rectoría de esta Unidad, a través del propio Rector, el Quim. Jaime Kravzov Jinich.

Quisiera señalar también que en estos momentos particulares que estamos viviendo en nuestro país estos fenómenos grupales empiezan a hacerse realidad, empiezan a multiplicarse y dicho fenómenos grupales se empiezan a convertir en un elemento *sine qua non*, en un elemento fundamental de dinamización de nuestra sociedad, que ha generado un intercambio creciente en el que los aspectos subjetivos y las relaciones

intersubjetivas se han constituido en elementos que nos permiten ir creando la nueva identidad de país por la que estamos pasando.

Estos fenómenos grupales, en este momento de nuestro país en el que se tiene que delinear un nuevo conjunto de relaciones sociales y que se tienen que ir creando nuevos estatutos sociales, en el que estamos en la generación de un doloroso proceso de un nuevo pacto social en la reconstrucción de nuestro país y en la reconstrucción de nuestra identidad como sociedad, creo que cobran especial relevancia sesiones académicas como esta que nos reúne ahora, que trascienden la academia, que nos vinculan con la realidad que nos van permitiendo abrir los nuevos caminos y las nuevas esperanzas que nos urgen en nuestro país y que estamos haciéndolas poco a poco.

Por estos motivos quiero dar una cordial bienvenida a nuestro ilustre huésped y desearle una feliz estancia en México en la que pueda lograr un rico intercambio académico con los profesores y alumnos de la UAM y de la UNAM, augurando además que este encuentro pueda continuarse próximamente abriendo una estrecha colaboración entre universidades y especialistas europeos y latinoamericanos.

Dr. René Kaës: bienvenido. Nuestra universidad se honra con su presencia. Le agradecemos de antemano su conferencia y escuchamos sus palabras.

Muchas gracias.

II) CONFERENCIA DEL DR. RENÉ KAËS

El estatuto teórico-clínico del grupo De la psicología social al psicoanálisis

(Traducción: Silvia Pasternac)

(Revisión técnica: José Perrés)

Señoras y señores, queridos colegas, quisiera decirles a mi vez el gusto que me da encontrarme en esta ilustre Universidad; no son únicamente fórmulas de cortesía, sino que se trata de lo que sentí escuchando las generosas palabras del Dr. Guillermo Villaseñor. Pienso que quizá solamente en una universidad como la de ustedes es posible inscribir algo tan preciso como el grupo sobre el trasfondo político, cultural, económico y social. Creo que tienen una comprensión quizá natural del hecho de que el grupo es la interferencia de muchas dimensiones, que es un encuentro polifónico de discursos y ante todo un encuentro problemático entre diferentes sujetos, constituidos en sus historias y en sus estructuras con características específicas que intentan mantener juntos el aspecto de la alteridad y la diferencia, así como el de su identidad común. Hay en el grupo efectivamente un juego a veces trágico donde erramos al mismo tiempo a la identidad y a la alteridad. Fui muy sensible a las palabras que fueron dichas que no se inscriben solamente en una preocupación interdisciplinaria, sino que se hallan ya presentes profundamente en la cultura de ustedes, constituida precisamente por el encuentro con los otros, por el mestizaje de las culturas. Por ello les agradezco de me hayan invitado a participar en este conjunto.

Cuando algunos psicoanalistas se encontraron ante la necesidad de inventar una alternativa para la cura individual, el dispositivo de grupo fue considerado por algunos como adecuado para el tratamiento de ciertos pacientes. La mayoría de estos psicoanalistas estaban comprometidos en situaciones donde tenían que tratar con problemas de psiquiatría bastante pesados y trataban estos problemas en instituciones que no hacían sino agravarlos, según una lógica loca que asociaba la locura de los sujetos con la locura de la institución, instituciones cuya tarea primordial es la de justamente tratar la locura,

José Bleger ya mostró muy claramente como las instituciones de salud terminan por organizarse sobre la lógica de la misma locura que intentan tratar. Si mencioné a Bleger es para nombrar a uno de los que, junto con Pichon-Rivière en Buenos Aires, y como Foulkes y Bion en Londres, tuvieron que buscar alternativas para el tratamiento individual pero que encontraron inmediatamente algunas dificultades específicas para el tratamiento grupal en las instituciones. Los acondicionamientos necesarios eran entonces difícilmente

concebibles en el interior de las distorsiones teórico-clínicas que producían, con las categorías del psicoanálisis mismo.

Otros más debieron aprender de las situaciones de emergencia, de las neurosis traumáticas engendradas por la guerra, y tuvieron que inventar dispositivos económicos para tratarlas, descubriendo así su eficacia: fue el caso de W. R. Bion al comienzo de la Segunda Guerra Mundial. También hubo quienes se preocuparon por tomar en cuenta los imperativos de salud pública y de gestión de los recursos terapéuticos: en Francia, por ejemplo, el desarrollo de las prácticas de grupo se realizó bajo el efecto de obligaciones de seguridad social y del proyecto de reforzar los procesos de socialización al final de la segunda guerra mundial.

Al abrir el camino para el conocimiento de esta parte de la psique individual comprometida en el alma de grupo, estos psicoanalistas se vieron confrontados con problemas clínicos, metodológicos y teóricos que los condujeron a los confines del psicoanálisis y de otras disciplinas. Éstas, fundadas sobre otras concepciones de la vida psíquica, estaban dotadas de hipótesis que tarde o temprano debían revelarse como estando en oposición con la hipótesis fuerte constitutiva del psicoanálisis: un inconsciente psicosexual de origen infantil separado de la consciencia pero que actúa sobre ella de manera específica y constante.

La teoría psicoanalítica de los grupos no se constituyó de una sola vez sobre bases psicoanalíticas, por diversas razones: unas estaban fundadas sobre la resistencia a trabajar con los conceptos del psicoanálisis en una situación diferente de la de la cura; las otras daban prioridad a los planteamientos teóricos de la psicología social lewiniana, a las concepciones socio-culturales de G. H. Mead, o a los elementos críticos del marxismo sobre los procesos de alienación mental producidos por el sistema económico capitalista.

Si dejamos de lado la exclusión del grupo del campo de la práctica y del pensamiento psicoanalíticos en nombre de una ortodoxia purista, el trabajo de teorización se abrió en tres direcciones: 1°. la aculturación de los conceptos extraterritoriales en el campo del psicoanálisis, corriendo el riesgo de teorizaciones a veces bastardas y de prácticas ambiguas, pero que planteaban preguntas que hasta ese momento estaban excluidas del campo de la investigación psicoanalítica: los conceptos de intersubjetividad y de alienación fueron producto de esta aculturación; 2°. la invención de una problemática que podía producir una teoría psicoanalítica de las formaciones y de los procesos psíquicos que encuentran su lugar en el grupo; 3°. la construcción de una metapsicología de la intersubjetividad y de una teoría del sujeto del inconsciente en tanto que es conjuntamente sujeto del grupo. Esta última vía, que es la mía, encara el enfoque psicoanalítico del grupo como una contribución general del psicoanálisis.

1. El grupo como entidad psíquica. Incidencias teórico-clínicas.

Las construcciones teóricas se organizaron principalmente alrededor de los modelos propuestos por W.R. Bion y por S.H. Foulkes en Inglaterra, Pichon Rivière en Buenos Aires, en Francia por D. Anzieu y por mí. Todos estos modelos de funcionamiento del grupo tienen como fundamento la hipótesis de que el grupo es una organización y un lugar de producción de la realidad psíquica, una entidad relativamente independiente de la de los individuos que lo constituyen.

2. Aspectos del modelo de Bion: cultura y mentalidad de grupo. Supuestos básicos.

Bion fue el primero en proponer una teoría puramente psicoanalítica del grupo. Funda su análisis sobre categorías centrales del psicoanálisis cuando distingue dos modalidades del funcionamiento psíquico en los pequeños grupos: el grupo de trabajo donde prevalecen los procesos y las exigencias de la lógica secundaria que organizan la representación del objeto y del objetivo del grupo, la organización de la tarea y de los sistemas de comunicación que permiten su realización. El grupo básico, donde predominan los procesos primarios en forma de supuestos básicos (*basic assumption*) en tensión con el grupo de trabajo.

La mentalidad de grupo garantiza la concordancia de la vida del grupo con los supuestos básicos que organizan su curso. La mentalidad de grupo es definida como la actividad mental que se forma en un grupo a partir de la opinión, de la voluntad y de los deseos inconscientes, unánimes y anónimos de sus miembros. Las contribuciones de éstos en la mentalidad de grupo, que constituye su continente, permite cierta satisfacción de sus pulsiones y de sus deseos; sin embargo, deben estar de acuerdo con las demás contribuciones del fondo común, y estar apoyadas por él. La mentalidad de grupo presenta así una uniformidad, en contraste o en

oposición con la diversidad de las opiniones, de los pensamientos y de los deseos propios de los individuos que contribuyen a formarla.

Tres supuestos básicos (Dependencia, Ataque-Fuga, Emparejamiento) califican los diferentes contenidos posibles de la mentalidad de grupo. Son los representantes de tres estados emocionales específicos. Desempeñan un papel determinante en la organización de un grupo, en la realización de su tarea y en la satisfacción de las necesidades y deseos de sus miembros. Son y permanecen inconscientes, expresan fantasmas inconscientes y están sometidos al proceso primario. Los miembros del grupo los utilizan como técnicas mágicas destinadas a lidiar con las dificultades con que se topan, y especialmente a evitar la frustración inherente al aprendizaje por medio de la experiencia. Bion puso en evidencia la semejanza de sus rasgos con los fenómenos descritos por M.Klein en sus teorías sobre los objetos parciales, las angustias psicóticas y las defensas primarias. Desde ese punto de vista, los supuestos básicos son reacciones grupales defensivas contra las angustias psicóticas reactivadas por la regresión impuesta al individuo por la situación de grupo.

3. Algunas aportaciones de Foulkes y de Ezriel: el grupo como matriz psíquica, la resonancia fantasmática.

S.H. Foulkes, J. Rickman y H. Ezriel constituyeron la corriente de la *Group-Analysis* sobre bases teóricas y metodológicas sensiblemente diferentes.

De los años que pasó trabajando con K. Goldstein en el Instituto Neurológico de Frankfurt antes de emprender su formación psicoanalítica, Foulkes conservó la idea central del Gestaltismo y del abordaje estructural del comportamiento. Lo aplicó a su concepción del individuo y del grupo: la totalidad antecede a las partes, es más elemental, no es igual a la suma de sus elementos. El individuo y el grupo forman un conjunto del tipo figura-fondo. El individuo en un grupo es como el punto nodal en la red de las neuronas.

De esta idea fundamental deriva, para Foulkes, la de que el grupo posee propiedades terapéuticas específicas: justifica así la práctica del análisis de grupo que él elabora en Londres al comienzo de los años cuarenta: "la idea del grupo como matriz psíquica, el terreno común de las relaciones de operaciones, incluyendo todas las interacciones de los miembros participantes del grupo, es primordial para la teoría y el proceso de la terapia. Todas las comunicaciones sobrevienen en el interior de este marco de referencia. Un fondo de comprensión inconsciente, en el cual se producen reacciones y comunicaciones muy complejas, está siempre presente" (S.H. Foulkes, 1964, trad. Francesa, 1970, pág. 109).

El postulado primario de Foulkes es que "la naturaleza social del hombre es un hecho fundamental e irreductible". Como toda enfermedad se produciría en el interior de una red compleja de relaciones interpersonales, la psicoterapia de grupo es un intento de tratar la red entera de los trastornos, ya sea en el punto de origen, en el grupo de origen -primitivo-, y colocando al individuo perturbado en condiciones de transferencia en un grupo ajeno" (*Ibid.*, pág. 108).

En el sentido amplio, el *Group-Analysis* es un método de investigación de las formaciones y de los procesos psíquicos que se desarrollan en un grupo; funda sus conceptos y su técnica sobre ciertos datos fundamentales de la teoría y del método psicoanalíticos, y sobre elaboraciones psicoanalíticas originales requeridas por la toma en consideración del grupo como entidad específica. En un sentido más restringido, el *Group-Analysis* es una técnica de psicoterapia de grupo y un dispositivo de experiencia psicoanalítica del inconsciente en situación de grupo. Cinco ideas principales están en la base del *Group-Analysis* de Foulkes: la opción de escuchar, de entender y de interpretar *al grupo como totalidad en el "aquí y el ahora"*; la toma en consideración de la única *transferencia "del grupo" sobre el analista* y no de las transferencias intragrupales o laterales; la noción de *resonancia inconsciente* (Ezriel aclara: fantasmática) entre los miembros de un grupo; la *tensión común* y el denominador común de los fantasmas inconscientes del grupo; la noción de *grupo como matriz psíquica* y el marco de referencia de todas las interacciones.

Las primeras teorías del grupo, ya sea que hayan sido propuestas por Lewin (1947), Moreno (1954), Foulkes o Bion, tratan al grupo como una entidad generadora de efectos psíquicos propios. Las contribuciones de los sujetos son consideradas como procesos y contenidos anónimos y desubjetivados. En este aspecto, las primeras teorías del grupo son teorías donde el sujeto desaparece en lo que lo singulariza: su historia, su ubicación en el fantasma inconsciente, la idiosincrasia de sus pulsiones, de sus representaciones, de su represión.

Estos conceptos constituyen al grupo como el destinatario de la interpretación. Si la interpretación se piensa y se da en términos de grupo, sus efectos son evidentemente reducidos en cada individuo, a través de los vínculos que lo atan a la matriz del grupo o que lo sitúan en su campo de fuerzas. Pero ese vínculo y lo que para cada uno se juega en él no se interpreta directamente. Foulkes, al igual que Bion, supone que el Inconsciente produce efectos específicos en el grupo, pero lo trata más como una cualidad relativa a los fenómenos producidos que como una instancia o un sistema constitutivo de las formaciones y de los procesos intersubjetivos.

4. Enrique Pichon-Rivière: del psicoanálisis a la psicología social.

Los caminos tomados por Pichon-Rivière en Buenos Aires son claramente diferentes: proponen una comprensión del grupo en términos de psicología social psicoanalítica, esbozan una teoría del sujeto situada en la articulación entre algunas hipótesis psicoanalíticas y unas hipótesis tomadas de la psicología y de diversas corrientes filosóficas. La lectura de los textos de Pichon producen la impresión de un hombre en búsqueda, más preocupado por dar nacimiento a un campo de investigaciones que por unificar los enunciados teóricos.

Pichon-Rivière realizó un trabajo de pionero, que alimentó las investigaciones de sus sucesores en Argentina, en numerosos países de América Latina y en la diáspora consecutiva al exilio ante la dictadura .

La psicología social de Pichon-Rivière

Existen razones para que su trayecto le otorgue progresivamente a la psicología social la referencia prevaleciente, como lo atestiguan estas líneas escritas en 1972 y que recapitulan bastante bien las principales hipótesis de su investigación:

"La psicología social que buscamos se inscribe en una crítica de la vida cotidiana. Lo que abordamos es al hombre sumergido en sus relaciones cotidianas. Nuestra conciencia de estas relaciones pierde su carácter trivial en la medida en que el instrumento teórico y su metodología nos permiten buscar la génesis de los hechos sociales. Compartimos entonces la línea de pensamiento abierta por H. Lefèvre, que considera que las ciencias sociales encuentran su realidad en 'la profundidad sin misterios de la vida cotidiana'. La psicología social que postulamos tiene como objeto de estudio el desarrollo y la transformación de una relación dialéctica que se establece entre la estructura social y el fantasma inconsciente del sujeto, y que reposa en relaciones fundadas sobre las necesidades de ésta. Dicho de otro modo, se trata de la relación entre la estructura social y la configuración del mundo interno del sujeto, relación que es abordada a través de la noción de *vínculo*. En nuestra concepción, el ser humano es un ser de necesidades que no se pueden satisfacer más que socialmente, en unas relaciones que lo determinan. El sujeto no solamente es un sujeto en relaciones, es también un *sujeto producido* en una praxis: no existe nada en él que no sea la resultante de la interacción entre individuo, grupos y clases. Como esta relación es el objeto de la psicología social, el grupo constituye entonces el campo operacional privilegiado de esta disciplina, por el hecho de que permite la investigación del juego entre lo psico-social (grupo interno) y lo socio-dinámico (grupo externo) por medio de la observación de las formas de interacción, de los mecanismos por los cuales los papeles se adjudican y se asumen. Y el análisis de las formas de interacción es el que nos permite establecer allí las hipótesis sobre los procesos determinantes."

En Argentina, mis trabajos se consideraron como eco y continuación de los de Pichon. En la medida en que partí de otras premisas y de otra experiencia distinta de la de él, quise confrontar mi concepción con la suya, particularmente a propósito del grupo interno, del grupo, del sujeto, del vínculo y del porta-palabra. Estas nociones son comunes a los dos, aunque hayan sido desarrolladas en contextos diferentes y de acuerdo con acciones distintas e independientes.

Quisiera presentar brevemente dos conceptos pichonianos y confrontarlos con mis propias elaboraciones.

Los grupos internos y la cuestión del vínculo en Pichon-Rivière

El acceso a esta noción se realiza, para Pichon-Rivière, a partir de la psicopatología: el tratamiento de los pacientes psicóticos le impone la evidencia de "la existencia de objetos internos, de múltiples *imago* que se articulan en un mundo construido de acuerdo con un proceso progresivo de interiorización". Este mundo

interno tiene, tanto para él como para mí, la configuración de una escena, pero para Pichon-Rivière es en esta escena donde es "posible reconocer el hecho dinámico de la interiorización de los objetos y de sus relaciones."

Lo que Pichon-Rivière llama el mundo interno o grupo interno es la reconstrucción de la trama relacional, del sistema de relaciones intersubjetivas y sociales *de los que el sujeto emerge*: describe así las relaciones intersubjetivas, o estructuras de vínculos interiorizados y articulados en un mundo interno. Son producidas por un proceso de interiorización a través del pasaje fantasmático de un sistema de relaciones exteriores (intersubjetivas y sociales) a una interrelación "*intrasistémica*". Los grupos internos son modelos internos que orientan la acción hacia los demás en las relaciones intersubjetivas: sobre este punto me siento cercano a él, pero me distingo por la proposición de acuerdo con la cual los grupos internos son también *organizadores de las acciones intrapsíquicas*.

Semejante concepción de los grupos internos es fuertemente tributaria de una problemática psico-social. Para Pichon-Rivière, lo intrapsíquico es en definitiva un efecto psico-social. Expresa cómo "el grupo constituye (por lo tanto) el campo operacional privilegiado de esta disciplina [la psicología social]" y precisa lo que es importante para nuestro planteamiento, que esta propiedad viene del "hecho de que permite la investigación del juego entre lo psico-social (grupo interno) y lo socio-dinámico (grupo externo)". Para Pichon-Rivière, el campo de lo *psico-social* es también, en algunas definiciones, el de lo intrapsíquico, y ambos están opuestos y articulados al campo de lo socio-dinámico (grupos externos relacionados con lo intersubjetivo).

Las referencias de Pichon a la psico-sociología de Lewin, a la de G.H. Mead, a la *Crítica de la razón dialéctica* de Sartre, al marxismo de Henri Lefèvre, parecen haber prevalecido sobre la *invención* de una problemática fundada sobre las proposiciones fundamentales del psicoanálisis. Con todo, experimento dificultades para representarme si esa preeminencia reposó para él sobre una verdadera crítica del psicoanálisis -hasta donde llegan mis conocimientos, no la emprendió - o sobre opciones y postulados ideológicos personales que le parecían más apropiados para abrir el espacio de una acción terapéutica trabajando sobre toda la cuestión de las relaciones de lo social, de la intersubjetividad y del espacio intrapsíquico. Es cierto que numerosos psiquiatras de Europa, especialmente en Francia, hicieron coexistir la hipótesis del psicoanálisis con los principios extraídos de otros universos de pensamiento: particularmente, la corriente de la psicoterapia institucional.

El segundo concepto de Pichon que quisiera hacer resaltar es el de vínculo, cuestión central en la obra de Pichon. El punto de partida de su reflexión es aquí, una vez más, el de los problemas planteados por el tratamiento de la locura en el marco de la psiquiatría social en la cual trabaja para darle forma e instrumentos conceptuales. Un gran número de éstos son tomados de la psico-sociología de la comunicación y de la teoría de los roles. Este enfoque da de entrada al sujeto no como ser aislado, sino como incluido en un grupo, cuya base es la familia: la conceptualización que resulta de ella es, entonces, según Pichon, esencialmente psico-social, socio-dinámica e institucional, pues el grupo familiar está inserto en el campo social que le confiere su significación. Así, la aparición de la psicosis en un miembro de la familia es un "emergente" original que expresa y toma a su cargo la enfermedad mental de toda la familia: el delirio que construye un miembro de la familia debe entonces comprenderse como una tentativa de resolución de un conflicto determinado y, al mismo tiempo, como un intento de reconstruir no solamente su mundo individual, sino principalmente el de su grupo familiar y, secundariamente, el social mismo.

Éste es el trasfondo de su concepción del vínculo, que él diferencia de la relación de objeto. "¿Por qué utilizamos el término de vínculo? En realidad, estamos acostumbrados a utilizar la noción de relación de objeto en la teoría psicoanalítica, pero la noción de vínculo es mucho más concreta. La relación de objeto es una estructura interna del vínculo. Un vínculo es, sin embargo, un tipo particular de relación de objeto; la relación de objeto está constituida por una estructura que funciona de una manera determinada. Es una estructura dinámica, en movimiento continuo, que funciona activada y movida por factores instintuales, por motivaciones psicológicas. [...] Así, nos enfrentamos con dos campos psicológicos en el vínculo: un campo interno y un campo externo. Sabemos que existen objetos externos y objetos internos. Es posible establecer un vínculo, una relación de objeto con un objeto interno y, por lo mismo, con un objeto externo. Podemos decir que lo que nos interesa más desde el punto de vista psico-social es el vínculo externo, mientras que desde el punto de vista de la psiquiatría y del psicoanálisis, el que nos interesa más es el vínculo interno, es decir, la forma particular que adopta el yo al ligarse con la imagen de un objeto localizado en él..." *Teoría del vínculo*, 1980, págs. 35-36.

El concepto de vínculo propuesto por Pichon-Rivière es el resultado de otro tipo de determinación: no oculta su proyecto de efectuar la sustitución del concepto de instinto por la estructura de vínculo, entendiendo la estructura de vínculo como el efecto de un proto-aprendizaje, como el vehículo de las primeras experiencias sociales que constituyen al sujeto mismo, sobre la negación del narcisismo primario. Una constante de su teoría del vínculo es en efecto sostener que la interiorización de la estructura de relación se produce en la interacción: ésta se vuelve intrasubjetiva bajo los efectos de la identificación introyectiva y proyectiva, pero Pichon la describe también en términos interaccionistas y comunicacionales (emisor-receptor).

La suerte que corre lo pulsional en el vínculo, ¿no conduce forzosamente a Pichon a trazar un camino que va *del psicoanálisis a la psicología social*? Al tratar a la intersubjetividad y al vínculo a lo largo de su recorrido, Pichon-Rivière corría el riesgo de perder de vista una problemática del sujeto articulable con la del grupo.

5. Los trabajos de la Escuela Francesa

Los trabajos de la Escuela Francesa primero restituyeron al grupo su valor de objeto psíquico para los sujetos. A partir de ese punto de vista se inició un proceso de ruptura epistemológica en la concepción del grupo, y esta ruptura se efectuó esencialmente con la psicología social. Era necesario romper con la psicología social para permitir que entrara, imperativamente, el grupo en el campo del psicoanálisis, porque en Francia, al comienzo de los años 60, los enfoques frontales se encontraban en este terreno particularmente fustigados y eran sospechosos de derivaciones extra-psicoanalíticas.

Esta ruptura recibe lo esencial de su legitimidad de aquélla, epistemológica, que el psicoanálisis introdujo en las ciencias humanas. La hipótesis del inconsciente cambia las perspectivas sobre el estatuto del objeto: esencialmente observado y manipulado en la acción de la medicina y de la psicología, el objeto es considerado por el psicoanálisis desde el aspecto en que es investido por la pulsión y por el fantasma del sujeto epistémico. Así, el grupo ya no es considerado electivamente como la forma y la estructura de un sistema estabilizado de relaciones interpersonales objetivadas, en las cuales se operan fuerzas de equilibración, representaciones productoras de normas y de procesos de influencia, presiones conformistas, creación de estatutos y de papeles. En el campo psicoanalítico, es esencialmente un objeto de investiduras pulsionales y de representaciones inconscientes, un sistema de ligazón y de desligazón de las relaciones de objeto y de las cargas libidinales o mortíferas que están asociadas con ello.

Lo esencial de los cambios operados con ocasión de esta ruptura se apoyan en las proposiciones siguientes:

- *La hipótesis del Inconsciente*: que unos procesos inconscientes actúan en el seno de los grupos es un hecho admitido por todos los modelos anteriores. Precisamos que son diferentes niveles, regulados por la naturaleza de las identificaciones, de los mecanismos de defensa, de los conflictos psico-sexuales. Son, por un lado, edípicos y se organizan alrededor de la ambivalencia ante la figura del jefe; pero son también preedípicos y pregenitales, y movilizan fantasmas, identificaciones, mecanismos de defensa y relaciones de objetos parciales, especialmente los que tienen que ver con la organización oral de la libido. Las tensiones conflictivas oscilan entre estos tres polos de la organización estructural del aparato psíquico: neurótico, narcisista, psicótico.
- *El pequeño grupo como objeto*: Pontalis escribe en 1963 que "no basta con revelar los procesos inconscientes que actúan en el seno de un grupo, cualquiera que sea el ingenio que se demuestre en ese caso: mientras se ubique fuera del campo del análisis la imagen misma del grupo, con los fantasmas y los valores que porta, se elude de hecho cualquier cuestión sobre la función inconsciente del grupo".
- *El grupo como realización de los deseos inconscientes*: D. Anzieu propuso una tesis decisiva al sostener que el grupo es, como el sueño, el medio y el sitio de la realización imaginaria de los deseos inconscientes infantiles. De acuerdo con este modelo, los fenómenos diversos que se presentan en los grupos están emparentados con contenidos manifiestos. Derivan de un número limitado de contenidos latentes. Los procesos primarios, velados por una fachada de procesos secundarios, son en él determinantes. El grupo, ya sea que cumpla eficazmente la tarea que se asignó o que esté paralizado, es un debate con un fantasma subyacente. Como el sueño, como el síntoma, el grupo es la asociación de un deseo inconsciente que busca su camino de realización imaginaria, y de defensas contra la angustia que suscitan en el yo esos cumplimientos.

Pudimos describir mecanismos precisos, unos generales y propios de cualquier producción del inconsciente, los otros específicos de la situación de grupo: así lo que D. Anzieu llamará la ilusión grupal, o lo que yo despejaré como la ideología y las alianzas inconscientes. Se trata aquí de fenómenos sobre los cuales no actúa la mayoría de los métodos de formación y de discusión que pretenden mejorar las comunicaciones.

Aunque he contribuido para establecer la hipótesis de acuerdo con la cual el grupo es el lugar de una realidad psíquica propia, mis investigaciones difieren de las que acabo de presentar en varios puntos, y ahora quisiera dar cuenta de esto.

6. Visión de conjunto sobre mis propias investigaciones

El acceso a la noción de grupo interno se realizará, para mí, a través del estudio de las representaciones del grupo como *objeto*, en el sentido que acababa de dar a esta problemática J.B. Pontalis. Llevé a cabo mis investigaciones en tres tiempos: sobre las representaciones del grupo cuyos *organizadores inconscientes y culturales* (1965-68) busqué descubrir; describí los organizadores inconscientes como "grupos de adentro", estructurados de acuerdo con leyes de composición que obedecen a los procesos primarios de la asociación y de la permutación. En un segundo momento (1968-69), empecé a estudiar los efectos de la grupalidad psíquica en la organización de los procesos de grupo y a poner a punto el modelo del aparato psíquico grupal, distinguiendo dos principales modalidades de acoplamiento (isomórfico y homomórfico). Entonces amplíé la extensión del concepto articulando los grupos internos con la realidad propia del grupo.

En un tercer tiempo, le otorgué una atención particular a las formulaciones freudianas relativas a la representación de la psique como grupo y como actividad de agrupamiento/desagrupamiento. Del *Esquema* hasta el final de su obra -y especialmente en el momento de la construcción de la segunda tópica- el modelo del grupo no dejará de constituir para Freud uno de los modelos más constantes del aparato psíquico. A partir de estas investigaciones pude sostener que la grupalidad psíquica es una noción original del psicoanálisis.

a. Grupos internos y grupalidad psíquica

Precisemos los conceptos. Desde mi punto de vista, el concepto teórico de grupo interno puede describir formaciones y procesos intrapsíquicos desde el punto de vista en que las relaciones entre los elementos que los constituyen están ordenados por una estructura de grupo. Un grupo interno es una configuración de vínculos entre pulsiones y objetos, sus representaciones de palabra o de cosa, entre instancias, *imago* o personajes. En estas configuraciones de vínculos, el propio sujeto se representa directamente o a través de sus delegados. Este abordaje estructural de los grupos internos hace hincapié en el sistema de relaciones entre elementos definidos por su valor de posición correlativa, reunidos y ordenados por una ley de composición: la desviación diferencial entre los elementos engendra la tensión dinámica de la estructura. Semejante sistema está dotado de principios de transformación que movilizan diversos mecanismos asociados con los procesos primarios: condensación, desplazamiento, permutación, negación, inversión, difracción. Una propiedad funcional de los grupos internos es su disposición de libreto y sintagmática, disposición apropiada para dramatizar las colocaciones de los objetos y sus desplazamientos, de acuerdo con apuestas de la acción psíquica por realizar, según las necesidades de la dinámica y de la economía psíquicas.

En esta definición, la estructura fundamental de los grupos internos define tanto los fantasmas originarios como los sistemas de relación de objeto, el Yo, la estructura de las identificaciones, los complejos y las *imago*, incluyendo la de la psique, la imagen del cuerpo. Entre los grupos paradigmáticos, distinguí el fantasma por dos razones: su concepción estructural describe perfectamente el concepto de grupo interno; la relación de objeto recibe su consistencia del hecho de ser referida a la fantasmática que la sostiene.

Yo había propuesto al final de los años 60 la fórmula "El inconsciente estructurado como un grupo": desde esa época me parecía necesario pensar la grupalidad psíquica en su relación con el Inconsciente. Al proponer esta hipótesis, sostengo un punto de vista diferente del de Pichon-Rivière: en lo que a mí concierne, los grupos internos son formas de la grupalidad psíquica. No son el producto exclusivo de la interiorización o de la internalización de los procesos intersubjetivos o sociales. Las formas de la grupalidad psíquica están dadas por la estructura de la materia psíquica. Se trata, por un lado, de estructuras intrapsíquicas fundamentales, primarias o primordiales, que ya se encuentran ahí.

Si bien le doy de este modo una consistencia a la formación y a la lógica endopsíquica, no descuido el proceso intersubjetivo de la formación y de la función de ciertos grupos internos. La tesis epigenética goza aquí de mi preferencia en la medida en que acepta una eficiencia de la internalización a condición de que existan estructuras previas que se activen y se auto-organicen en el movimiento mismo en que son solicitadas. En estas condiciones, los grupos internos se me presentan secundariamente como adquisiciones y creaciones, por incorporación o introyección de los objetos perdidos y reconstruidos.

Precisé esta perspectiva en mis dos últimas obras al tratar de mostrar que el análisis de los grupos internos es el del proceso asociativo/disociativo en el cual el sujeto organiza su actividad psíquica y la representa para sí mismo y para los otros.

b. El trabajo de la intersubjetividad y las alianzas inconscientes

Las teorías de la relación de objeto no son teorías de la intersubjetividad; apuntan a describir la relación de objeto desde el punto de vista en que es constituyente del sujeto (del Yo, del *self*), pero no desde el punto de vista en que el objeto de la relación de objeto es el término de un proceso de intercambio psíquico, es decir que es, como sujeto otro, otro sujeto que insiste y resiste en tanto que otro. "El otro es otro" escribe E. Levinas.

Término de un intercambio quiere decir: de objetos de deseo, de figuración, de mecanismos de defensa, donde uno garantiza los del otro para garantizar los suyos propios. Este término implica una ley que regula las relaciones entre los sujetos, vuelve posible el descubrimiento de la verdad de su historia en tanto que es vínculo.

Esta concepción del vínculo intersubjetivo como vínculo entre relaciones de objeto de sujetos distintos permite articular esa relación. Lo que diferencia al vínculo de la relación de objeto es que en el vínculo nos enfrentamos a lo del otro. Estos "otros" no solamente son figuraciones o representantes de las pulsiones, objetos parciales, representaciones de cosa y de palabra, del sujeto mismo; son también *otros* irreductibles a lo que representan para otro. Cuando me encuentro en un vínculo intersubjetivo, me tropiezo con algo del otro, que no puedo reducir a mi representación: el objeto de la relación de objeto no coincide exactamente con el otro, en tanto que es un objeto irreductible al objeto de la relación de objeto, siempre más o menos marcado con imaginario.

Inscribo la cuestión del vínculo en el marco más general de una teoría psicoanalítica de la intersubjetividad. El campo teórico por constituir está organizado por la investigación de las estructuras y de los procesos psíquicos que se constituyen en los *puntos de anudamientos de las formaciones del inconsciente entre el sujeto singular y los conjuntos intersubjetivos, por sus divergencias y los límites de sus transformaciones*. La metapsicología de este campo requiere de la hipótesis de una tópica doblemente determinada, de una economía mixta de las investiduras y de los intercambios, de una dinámica interferente y, si admitimos este punto de vista, de una co-génesis (o de una co-epigénesis) de estas formaciones y de estos procesos.

Para ser más preciso, mencionaré dos áreas de investigación que mantienen el cuestionamiento del lado de la hipótesis del inconsciente.

- *La noción de trabajo psíquico de la intersubjetividad*: a partir de mis investigaciones sobre el proceso asociativo y las funciones fóricas del porta-palabra y del porta-síntoma, he llamado trabajo de la intersubjetividad al trabajo psíquico del Otro o de más-de-un-otro en la psique del sujeto del inconsciente. Esta proposición tiene como corolario que la constitución intersubjetiva del sujeto impone a la psique ciertas exigencias de trabajo psíquico: imprime a la formación, a los sistemas, instancias y procesos del aparato psíquico, y por consiguiente al inconsciente, contenidos y modos de funcionamiento específicos. La noción de trabajo psíquico de la intersubjetividad concierne entonces a las condiciones en las cuales el sujeto del inconsciente se constituye.
- *Las alianzas inconscientes (alianzas, pactos y contratos)*: las alianzas inconscientes son uno de los efectos del trabajo de la intersubjetividad. Aseguran funciones específicas en el espacio intrapsíquico y, al mismo tiempo, sostienen la formación y los procesos de los vínculos intersubjetivos que, a su vez, benefician formaciones y procesos intrapsíquicos. Dicho de otro modo, las alianzas inconscientes no se constituyen solamente para mantener inconscientes unas representaciones de acuerdo con el interés conjunto y mutuamente garantizado de varios sujetos, sellando así su vínculo; las alianzas mismas permanecen inconscientes del mismo modo que los vínculos que en ellos se encuentran

fundados. Uno de los objetivos del trabajo psicoanalítico en los grupos consiste en desligar, por medio del trabajo del análisis, estas alianzas necesariamente producidas para y por el vínculo intersubjetivo grupal.

La producción de síntomas compartidos tiene también la función y la finalidad siguientes: sujetar a cada sujeto a su síntoma en relación con la función que cumple en y para el vínculo. El síntoma recibe de allí un reforzamiento multiplicado. Las alianzas inconscientes intersubjetivas cumplen en efecto en el más alto grado la función de desconocimiento que viene con el síntoma. Si sólo tomáramos en consideración la función económica y dinámica que cumple el síntoma para el sujeto que lo produce inscribiéndolo en su historia singular y su estructura propia, dejaríamos de lado su valor en la economía de los vínculos intersubjetivos: no podríamos evaluar las investiduras que recibe por parte de sus sujetos para que se mantenga sólido el vínculo, a un precio que remunera a la represión mantenida en el otro y en cada uno en el marco de la alianza.

c. El sujeto del grupo como sujeto del inconsciente

No podemos no estar dentro de la intersubjetividad: es nuestra condición de sujeto, en ella nos constituimos. La hipótesis básica sobre la que inicié mis investigaciones sobre la cuestión del sujeto es que el psicoanálisis freudiano sostiene una concepción intersubjetiva del sujeto del inconsciente. El psicoanálisis requiere de la intersubjetividad como una condición constitutiva de la vida psíquica humana; esta concepción no se puede oponer a la exigencia que asignó inicialmente de tratar la vida psíquica del sujeto considerado en su singularidad a partir solamente de sus determinaciones internas. El sujeto con el que se enfrenta no es el sujeto social, sino el sujeto del inconsciente. Sin embargo, y en ello reside la insistencia de mi investigación desde hace muchos años, debemos integrar en el campo del psicoanálisis todas las consecuencias teórico-metodológicas que derivan de la toma en consideración de *la exigencia de trabajo psíquico que impone a la psique, y especialmente a las formaciones y a los procesos del inconsciente, la dimensión intersubjetiva del objeto*. Precisamente esta toma en consideración es lo que me condujo a proponer el concepto de sujeto del grupo.

La noción de sujeto del grupo se me presentó como necesaria para calificar ciertas dimensiones del sujeto del inconsciente. El sujeto del grupo se constituye como sujeto del inconsciente siguiendo dos determinaciones convergentes: la primera se refiere a su sujetamiento al conjunto (familia, grupos, institución, masas...). Se transmiten formaciones del inconsciente por la cadena de las generaciones y de los contemporáneos; una parte de la función represora se apoya y adquiere estructura (neurótica o psicótica) en ciertas modalidades de la transmisión psíquica, por ejemplo, de acuerdo con modalidades fijadas por las alianzas, los pactos y los contratos inconscientes; el proceso de cifrado, la formación del Superyo y de las funciones del Ideal siguen también esta determinación intersubjetiva.

La segunda es tributaria del funcionamiento propio del inconsciente en el espacio intrapsíquico. Ya he subrayado que los grupos internos no adquieren su formación y su función solamente de la incorporación o de la introyección de los objetos y de los procesos constituidos en los vínculos intersubjetivos y trans-subjetivos, sometidos a un trabajo de transformación en el aparato psíquico por la identificación y el apuntalamiento. Su formación resulta también de las propiedades inmediatamente grupales de pensamientos reprimidos que, en tanto que están separados de lo consciente y agrupados entre ellos en el inconsciente, ejercen una atracción sobre los elementos aislados que se desprenden del sistema Pcs-Cs.

El sujeto del grupo se constituye como sujeto del inconsciente siguiendo dos determinaciones: unas se refieren a su apertura del lado de la exigencia del objeto, generadora de discontinuidad, y las demás se remiten a la exigencia narcisista, generadora de continuidad.

El sujeto del grupo es un sujeto estructuralmente dividido entre su realización en tanto que individuo y su condición de eslabón, beneficiario, servidor y heredero de una cadena intersubjetiva a la cual está sujeto. Esta división aumenta, confirma o retoca la división del sujeto del inconsciente: estas dos divisiones se sostienen mutuamente. La hipótesis de la grupalidad psíquica agrega más particularidades a la situación conflictiva del sujeto *singular-plural*. El sujeto singular-plural es simultáneamente múltiple y uno, consiste en el acoplamiento de sus objetos, de sus pulsiones y de sus representantes. El sujeto se constituye en la negociación de sus hiatos, en los compromisos que es capaz de crear.

El concepto de sujeto del grupo define un área y una economía de la conflictividad psíquica en la cual se inscriben todos los componentes del conflicto y de la división, propios del sujeto del inconsciente. La

conflictividad que lo divide y lo lleva a buscar compromisos está por un lado inscrita en la intersubjetividad y en las apuestas de las alianzas inconscientes. Pero el sujeto del inconsciente, de manera idéntica al sujeto del grupo y al sujeto de la grupalidad psíquica, está también siempre en conflicto, en división, en clivaje o en compromiso *para apuestas que le son propias*: entre las exigencias que le impone el movimiento que lo empuja a ser en sí mismo su propio fin, y las que derivan de su estructura y de su función de miembro de una cadena intersubjetiva, en la que es conjuntamente servidor, eslabón de transmisión, heredero y protagonista.

Según esta perspectiva, supuse que la represión y la denegación ordenadas por las exigencias intrapsíquicas se apuntalan sobre las exigencias de represión y de denegación impuestas por las alianzas, los pactos y los contratos inconscientes inherentes a la intersubjetividad. Por esto, y de acuerdo con modalidades distintas, estas alianzas participan de la *función represora* y de la estructuración del inconsciente .

El proyecto de constituir la intersubjetividad como objeto teórico y como dispositivo metodológico en el psicoanálisis no puede ahorrarse una doble metapsicología: la del sujeto del inconsciente en tanto que es un "sujeto del grupo", y la de los conjuntos intersubjetivos en tanto que forman y administran una parte específica de la realidad psíquica. La puesta en perspectiva recíproca de estos dos espacios parcialmente heterogéneos, dotados de lógicas y de formaciones específicas, define el campo de una nueva clínica psicoanalítica localizable tanto en la práctica de la cura individual como en la práctica del trabajo psicoanalítico en situación de grupo.

III) COMENTARIOS A LA CONFERENCIA DEL DR. R. KAËS

A) Comentario de la Dra. Margarita Baz

Profesora e investigadora titular

Coordinadora de la *Maestría en Psicología Social de Grupos e Instituciones* U.A.M. Xochimilco

"De la psicología social al psicoanálisis: proyecto teórico de R. Kaës ¿opuesto o complementario al de Pichon-Rivière?"

La interesante conferencia del Dr. René Kaës que hemos escuchado sugiere una gran cantidad de líneas de reflexión y de debate teórico. Ante el corto tiempo disponible, optaré por tomar como eje de mis comentarios el título de la conferencia, y, más específicamente, el subtítulo que lo acompaña ("De la psicología social al psicoanálisis"). A nadie que conozca el pensamiento de Enrique Pichon-Rivière se le puede escapar que tal frase es una paráfrasis, o mejor aún, una inversión del nombre del conocido texto "El proceso grupal: del psicoanálisis a la psicología social" del autor argentino. Y vale la pena aclarar que el título de dicho texto no es tan sólo un nombre pertinente para su famosa compilación de trabajos y artículos diversos, sino una frase que verdaderamente resume lo que fue el proyecto de su vida. En ese contexto, resulta muy sugerente que el Dr. Kaës se ocupe de analizar tanto los puntos de contacto como los de fuga y distanciamiento del proyecto teórico-clínico de Pichon, en un ámbito -éste de la UAM-X- que ha sido un terreno fértil para el estudio y la investigación del campo grupal. Tenemos, por ejemplo, un programa de posgrado que funciona tanto a nivel de maestría como de doctorado, en cuya fundamentación teórica ha tenido un lugar significativo la concepción operativa de grupo originada en Pichon, como también el psicoanálisis, sin cuyos aportes sería impensable el abordaje de los procesos de la subjetividad colectiva, objeto de estudio del programa, el que fue finalmente nombrado -luego de titubeos y de explorar distintas opciones- como "psicología social de grupos e instituciones". Dar un nombre a un proyecto (como a un nuevo ser) es un acto que está lejos de ser casual o irrelevante; lo común es que el producto sea más o menos fallido (siempre hay algo más que quisiera ser dicho), pero finalmente resulta ser una solución de compromiso (inter e intrasubjetiva) donde se juegan concepciones, afiliaciones imaginarias y transferencias. Más aún cuando en ese acto fundador se quiere marcar una diferencia, que en el caso que nos ocupa se refiere a un distanciamiento radical con una psicología social que se ubica en la tradición -sea interaccionista, sea de dinámica de grupo- que desconoce la hipótesis del inconsciente y que reduce su estudio al campo empírico de los pequeños colectivos separándose su comprensión de los procesos de producción de lo social-histórico. Bien, sorprendentemente, hay una coincidencia esencial entre nuestra crítica a las corrientes de la psicología social tradicional y la ruptura que enuncia la llamada "escuela francesa de psicoanálisis grupal" (representada en forma destacada por D. Anzieu

y por nuestro interlocutor, el Dr. Kaës) respecto a tales concepciones de grupo que se ubican fuera del campo del psicoanálisis. Entonces, el sugerente enunciado del Dr. Kaës: "de la psicología social al psicoanálisis" no está tan claro, porque ¿de qué psicología social estamos hablando? Si seguimos su razonamiento, encontramos que lo que plantea es un alejamiento total de las concepciones de grupo que no trabajan con la noción de inconsciente y, como consecuencia, establece la necesidad de "romper con la psicología social para hacer entrar al grupo en el campo del psicoanálisis". Entonces, lo que René Kaës expresa es una decidida reivindicación de la problemática grupal como cuestión fundamental para el psicoanálisis. Su tesis es que desde el origen del psicoanálisis la cuestión del grupo estuvo presente, si bien el asumirlo plenamente fue motivo de resistencia, negación y aversión. El encuentra en el pensamiento de Freud la noción de la psique como grupalidad, antes aún que el uso del término grupo como organización de vínculos intersubjetivos. Su gran aporte ha sido desarrollar psicoanalíticamente la cuestión del grupo, en sus múltiples dimensiones: teórica, metodológica, clínica, institucional y epistemológica, trabajo al que ha dedicado al menos 25 años de estudio e investigaciones, cumpliendo una destacada trayectoria que varios de los investigadores del campo grupal e institucional de la UAM-X seguimos con enorme interés. Sin embargo, y si sigo rondando el título de la conferencia de hoy, no encuentro un pasaje equivalente -aunque fuese en sentido contrario- al movimiento interno que refleja el proyecto de Pichon-Rivière con su pasaje "del psicoanálisis a la psicología social". Para Kaës, el juego de palabras aludido con "de la psicología social al psicoanálisis" es reiterar su convicción de la pertinencia de la cuestión grupal para el psicoanálisis y marcar -una vez más- su diferencia con otros enfoques -no psicoanalíticos- acerca del grupo. Pichon-Rivière, en cambio, habla de un pasaje de un campo del saber a la construcción de otro, que si bien abreva del primero, representó una ruptura con posiciones teóricas y afiliaciones muy significativas, en la medida en que, hasta entonces, se había entregado al psicoanálisis con auténtica pasión, y una apertura epistemológica implicó vislumbrar un campo problemático que requería los aportes teóricos de otras disciplinas aparte del psicoanálisis. Se dio la posibilidad de transitar con libertad por las fronteras disciplinarias, anticipando lo que hoy muchos intelectuales consideran como la perspectiva epistemológica más congruente en el campo de la subjetividad social. Más aún, su misma noción de aprendizaje, revela su concepción abierta a la incertidumbre como condición de pensamiento y creatividad y, correlativamente hay una denuncia permanente de los obstáculos que representan los mecanismos de naturalización y totalización en las representaciones de la trama social. Todo ello fue parte de sus aportes a la construcción del campo de la psicología social, donde ubicó al grupo como el objeto privilegiado de análisis e intervención. En una "rendición de cuentas definitiva", reconoció el costo que le significó el alejamiento de la concepción ortodoxa que se había institucionalizado dentro del campo psicoanalítico. "Esa ruptura, lo he reconocido, significó.. una aguda crisis que me llevó muchos años superar... y que quedó resuelta con la publicación de mi libro *Del psicoanálisis a la psicología social..*". Tuvo la audacia (como Foulkes y Bion en Europa) de ser pionero en el abandono de una postura dentro del psicoanálisis que se resistía a aceptar al grupo como objeto de su pertinencia y sobre todo que descalificaba a todo tipo de dispositivos metodológicos que se alejaban de la cura-tipo. Su trabajo teórico y práctico lo llevó a salir del campo psicoanalítico (si bien nunca dejó de pensar con el psicoanálisis). René Kaës, por su parte, se ubica en todo momento en dicho campo y considera que la cuestión grupal es esencial al psicoanálisis. Tal es su apuesta y un proyecto teórico prioritario. Volviendo al maestro argentino, es importante ubicar que su compromiso básico fue con una praxis que contribuyera a la transformación social a través del desarrollo de instrumentos conceptuales y operativos que permitieran llevar adelante la crítica de la vida cotidiana. El pasaje del psicoanálisis a la psicología social en Pichon-Rivière se fundamenta en una decisión irrevocable para operar como psicólogo en el campo social. Se ubicó así como psicólogo social antes que como psicoanalista, pero hay que recordar que siempre reivindicó a Freud como el fundador de la psicología social. Como ha dicho un colega uruguayo, Pichon desarrolló su teorización acerca de los grupos *con* el psicoanálisis pero no *desde* el psicoanálisis. Pichon dice "La psicología social que postulamos tiene como objeto el estudio del desarrollo y transformación de una realidad dialéctica entre formación o estructura social y el fantasma inconsciente del sujeto, asentada sobre sus relaciones de necesidad". Evidentemente, en este proyecto de psicología social están presentes el marxismo y el psicoanálisis como dos pilares teóricos, y dos "objetos": ser humano y sociedad cuya relación se postula. Esta perspectiva, que compartió con otros pensadores de su época, reflejan su profundo compromiso con el devenir de la sociedad. En efecto, una de sus grandes preocupaciones fue fundamentar la capacidad operativa del psicólogo en el campo social; el dispositivo metodológico por él creado y la conceptualización que lo sustenta, revela sus aportes excepcionales como también algunas de sus limitaciones. Como bien lo señala el Dr. Kaës, la utilización de ciertas categorías provenientes, por ejemplo, del pensamiento de Kurt Lewin o de Georges Mead, que pueden tener un valor descriptivo nada despreciable, tal vez obtuvo la patente necesidad de problematizar la noción de "mundo interno", es decir de desarrollar una metapsicología de la grupalidad, aspecto justamente en el que las investigaciones de René Kaës representan uno de los aportes más importantes en los últimos años en el campo de lo grupal. Algunos aspectos problemáticos de la teorización pichoniana se vinculan a la noción de "necesidad", que aparece en el intento de vincular el "mundo interno" con la estructura social y que aparece paralela a la evasión del tema de las pulsiones y el registro de la sexualidad.

La noción de "grupo interno" o "mundo interno" es interesante en la medida en que lo perfila como drama, como escenario de múltiples juegos vinculares. No obstante, es evidente que la relación entre el sujeto y el mundo, y su noción de salud mental como "adaptación activa a la realidad", y varias otras nociones claves en su concepción como son "horizontalidad", "verticalidad", etc., hoy demandan una puesta a prueba en términos metapsicológicos y de revisión de las categorías de lo "externo" y lo "interno". Ahora bien, junto a las nociones pichonianas de vínculo, de grupo, grupo interno y portavoz que ha analizado René Kaës en su conferencia, yo quisiera señalar dos que no han sido destacadas y que considero aportes fundamentales del pensamiento de Pichon. Me refiero a la de *emergente* (que debe ser distinguido de la de portavoz) y la de *tarea*. La primera es fundamental para entender las tramas grupales e institucionales, lo transindividual, que resulta excluido o no visible desde aproximaciones que sólo toman en cuenta la positividad, lo manifiesto u observable. Esta noción, acuñada en el trabajo de Pichon relativo al grupo familiar y el sujeto que enferma, derivó en un punto clave para trabajar la problemática de la lectura y la interpretación de los procesos grupales. Por su parte, la noción de tarea, es un elemento esencial del dispositivo metodológico del grupo operativo. Como ha señalado A. Bauleo, la tarea "además de posibilitar y establecer parte del contrato, alianza o encuadre del desenvolvimiento del grupo, es al mismo tiempo una metáfora. Es decir, que habla y se trata de una cuestión que nadie en realidad conoce, ya que la visión final de la misma en nada concordará con la inicial". Preguntarse por la tarea es apuntar a la comprensión de las fuerzas instituyentes del grupo. Permite develar la tensión irreductible entre lo singular y lo colectivo. En nuestra opinión, la trascendencia del pensamiento de Pichon-Rivière está no sólo en la fuerza y la creatividad de sus señalamientos críticos y de sus desarrollos teóricos y metodológicos, sino también en su capacidad formadora y multiplicadora de inquietudes conceptuales y operativas para abordar el campo de la psicología social. Por su parte, los aportes contemporáneos de Kaës desde el psicoanálisis, que ha puesto en perspectiva recíproca a la grupalidad intrapsíquica y al grupo en el sentido intersubjetivo, ha abierto nuevos caminos a la investigación de lo grupal y ha propuesto distintas hipótesis imprescindibles de ser tomadas en cuenta en la exploración de la subjetividad y su dimensión grupal e institucional. No nos resta más que agradecer la oportunidad de este intercambio académico con nuestro distinguido visitante.

B) Comentario de la Dra. Silvia Radosh Corkidi

Profesora e Investigadora de la *Maestría en Psicología Social de Grupos e Instituciones*, UAM - X.

Agradezco la invitación del Dr. José Perrés y de la U.A.M. y me siento privilegiada, de intentar comentar la conferencia del Dr. René Kaës. Privilegiada porque admiro desde hace ya largos años (17), el cuidadoso y profundo trabajo de Kaës, en sus valiosas aportaciones al "trabajo Psicoanalítico Grupal", así como al "Individual". Me ha apoyado (sin él saberlo) en la docencia, en la investigación, en mi trabajo clínico grupal e individual, así como también en trabajo de grupos y seminarios de formación; por lo tanto este comentario no sólo alude a la conferencia de hoy, sino que también abarca algunas de las reflexiones que me han sugerido sus anteriores textos, en todos estos años.

El trabajo psicoanalítico en los grupos terapéuticos (sobre todo), efectivamente nos llevó a pensar, junto con el estudio de la obra de Freud, de Lacan y de los psicoanalistas grupales, que el aparato psíquico llamado "individual", no era tal, no porque no existan las singularidades, sino por estar conformado grupalmente, en y por la intersubjetividad. Esto que era balbuceado por mí y otros compañeros, en algunos trabajos nuestros, lo encuentro expresado en forma clara, minuciosa y rigurosa, en los trabajos del Dr. Kaës. También debo decir que los autores que él menciona, fundamentalmente de la escuela inglesa Foulkes, Eziel, Bion; nos guiaron en el intento de comprender los fenómenos inconscientes que se dan en los grupos y el "objeto Grupo"; así como lo que ya nosotros llamábamos "La Escuela Francesa de Psicoanálisis Grupal", que además del Dr. Kaës, contaba con Anzieu, Bejarano, Missenard, Pontalis y por supuesto también la "Escuela Argentina", que nos llegó por textos y por psicoanalistas mexicanos formados allá (por ejemplo el Dr. José Luis González Ch.) y psicoanalistas argentinos radicados en México, de quienes tuvimos la oportunidad de ser analizados (tales como la Dra. Frida Zmud pionera del Análisis Grupal en México y la Dra. Gilou Royer de García Reynoso); en los textos destacaron Pichon Rivière a la cabeza y una serie importante de investigadores de *las intrincadas relaciones de lo grupal, lo psicoanalítico y lo social*; por nombrar sólo algunos: E. Pavlosky, Ana Ma. Fernández, J.C. De Brassi, etcétera.

Lo que Kaës nos aporta en sus últimos trabajos, es múltiple y provocador; no da el tiempo, ni el espacio para abarcarlo, pero tratando de reducirme, hablaré de lo que a mí más me interesa: *El "Modelo del Aparato Psíquico Grupal"*; (ficción eficaz, o metáfora), sería aquello que se organiza y desarrolla en el grupo, como realidad psíquica específica de grupo, a través del "acoplamiento" o "ensambladura", entre las subjetividades

singulares, o sea, formaciones y procesos del inconsciente, movilizados precisamente por el agrupamiento de sujetos singulares. El aparato psíquico grupal (cito) "es la construcción psíquica común de los miembros de un grupo para construir un grupo". Debemos diferenciarlo de lo que *es grupal* en el aparato psíquico individual, lo que en nosotros es grupalidad, pues "el inconsciente -dice Kaës parafraseando a Lacan- esta estructurado como un grupo"; esto último me parece de sus aportaciones fundamentales; el resto es excelente como desarrollo a profundidad de los planteamientos de Bion, que hablaba de "mentalidad grupal, valencia, cultura de grupo" y la organización y unión del grupo por lo que el llamaba "supuestos básicos" y "grupo de trabajo". Por supuesto Kaës desmenuza y aclara lo que la realidad psíquica contiene de grupal, y sobre todo las diversas modalidades de los *vínculos*, cuya observación e investigación nos permite apreciar "el trabajo psíquico de mantenimiento y transformación de las funciones y formaciones psíquicas *comunes* a los miembros del grupo: ideales, referencias identificatorias, representaciones compartidas y auto representaciones de grupo, *mecanismos de defensa comunes, pactos contratos y alianzas inconscientes*; funciones de representación y delegación, funciones co-represoras y de facilitación del retorno de lo reprimido". Kaës distingue en los grupos, "organizadores psíquicos inconscientes" (con dos modalidades: "los organizadores intrapsíquicos de agrupamiento" y los organizadores inter o trans-psíquicos grupales y los organizadores socio-culturales). Hay que destacar que Kaës ya decía en 1976, que sus hipótesis eran guiadas por la atención que él daba a la doble organización psíquica y social en los grupos y definía a los organizadores socio-culturales como "...el resultado de la transformación, por el trabajo de lo social y de la cultura, de los núcleos inconscientes de la representación del grupo (...) El modelo socio-cultural de la grupalidad viene a dotar de un sello de verosimilitud y de legitimidad al modelo psíquico inconsciente del objeto grupo (...) Ninguna representación del grupo es eficaz en el proceso grupal, si no se halla en condiciones de ser doblemente referida a organizadores psíquicos y a organizadores socio-culturales; las representaciones sociales del grupo, abarcan *elaboraciones colectivas* de la realidad psíquica interna; las representaciones están caracterizadas por el yo y contribuyen a la construcción de modelos ideales del objeto-grupo en el psiquismo". (*El Aparato Psíquico Grupal*).

No puedo seguir citando al propio Kaës, ya que afortunadamente lo tenemos aquí, pero lo que quiero decir en realidad, es que encuentro algunas contradicciones, entre lo anterior y lo actual, o hay algo que no comprendo:

1.- Cuando dice que los "grupos internos" "son formas de la grupalidad psíquica" (que los distingue de la propuesta de Pichon, pues éste nombra al grupo interno como lo "psicosocial" y lo intrasubjetivo y al grupo externo como lo sociodinámico e intersubjetivo) y que "no son el producto *exclusivo* de la interiorización o internalización de los procesos intersubjetivos o sociales", al decir no exclusivo ¿*está planteando que sí, de algún modo?*

2.- Cuando añade que las formas de la grupalidad psíquica son dadas por la estructura de la "materia psíquica", mi pregunta sería: *¿de qué se conforma la materia psíquica?*

3.- "Los personajes, los fantasmas originarios, las representaciones de palabra y de cosa, las imagos, las identificaciones, los ideales, el Súper-Yo, el Ideal del Yo", *¿cómo se estructuran, de dónde provienen?*

4.- Si vienen de un otro, y de más de un otro, y del Otro (inconsciente, cultura, lenguaje, ley), si los grupos internos y la realidad psíquica, se han conformado en y a través de las relaciones sociales, *¿cómo podemos apartar estos "otros" de la vida social ?*

5.- *¿Porqué el Sujeto del Inconsciente y el Sujeto del Grupo, no es también un Sujeto Social?*. Si el mismo planteaba, repito: "el resultado de la transformación por el trabajo de lo social y de la cultura, de los núcleos inconscientes de la representación del grupo", Kaës nos advierte que no esta hablando de un "sujeto social, porque éste se define por su sumisión al orden de los procesos y de las funciones sociales; *¿pero esta sumisión al orden no forma parte (sí, desde luego transformada) del aparato psíquico?*

6.- También nos dice: "Ninguna de estas proposiciones implica referencia al concepto de *sujeto colectivo*, porque con este concepto salimos del campo del psicoanálisis y entramos en el de lo social (de las relaciones sociales de producción) de lo político (de los actos de poder) y de lo jurídico (de la institución de las leyes y su aplicación)". Y, en el texto anteriormente citado (repito) "las representaciones sociales del grupo abarcan elaboraciones colectivas de la realidad psíquica

interna". *¿Todo esto me pregunto, no forma parte de nuestras representaciones?; ¿El poder, por ejemplo, fundamental en la intersubjetividad, no conformará parte de nuestros fantasmas?*

7.- Si el Sujeto del Grupo, se constituye como Sujeto del Inconsciente, según dos determinaciones convergentes, en la que la primera consiste en su sujeción al conjunto (familias, grupos, instituciones, masas); *¿Cómo podríamos evitar el nombrar todo eso como sujeto social?*

8.- "... si el organismo no puede considerarse más en estado aislado, sino en una interacción con el entorno", y Freud nos dice que la pulsión apunta al objeto, pero basada "en una relación de co-apuntalamiento con los objetos de la madre"; *¿cómo podemos imaginar al sujeto social fuera de toda esta conformación?; ¿La madre, no es un sujeto social?*

No encuentro la forma de aislar como ente abstracto o solamente teórico, al sujeto del inconsciente y al sujeto del grupo y a lo que ellos dependen -en su formación- de las relaciones intersubjetivas de los sujetos sociales. Mas bien podría decir que los encuentros de Kaës, de las funciones fóricas, el desarrollo del aparato psíquico grupal; el desmenuzamiento de lo que conforman los grupos internos; el que nos confirme la grupalidad de lo intrapsíquico, cuidadosamente analizado en el marco de la teoría psicoanalítica, me imponen la necesidad de seguir buscando y conceptualizando, precisamente los anudamientos que van construyendo el aparato psíquico, a través de la intersubjetividad, en el sujeto social.

Los psicoanalistas grupales hemos sufrido una especie de "terrorismo epistemológico, en cuanto a la aplicación de la teoría psicoanalítica al campo grupal, y peor aún, cuando tratamos de explicar, cómo, éstos fenómenos inconscientes que se dan en los grupos, también participan de los fenómenos sociales e institucionales, precisamente porque éstos han conformado lo intrapsíquico. Coincido con Kaës cuando dice "Mi cuestión es comprender cómo nos constituimos como sujeto del inconsciente en la relación con el otro" y también encuentro apoyo cuando Lacan plantea: *¿"No es acaso sensible que un Levi-Strauss sugiriendo la implicación de las estructuras del lenguaje y de esa parte de las leyes sociales que regula la alianza y el parentesco, conquista ya el terreno mismo en el que Freud asienta el inconsciente?"*.

C) Comentario del Dr. José Perrés

Profesor e Investigador Titular de la UAM-X

Profesor de la *Maestría en Psicología Social de Grupos e Instituciones*

Organizador y Coordinador General de la semana de actividades "René Kaës en México"

En primer lugar quisiera agradecer al Dr. René Kaës por su presencia en México y en la UAM, Xochimilco, y por su conferencia, tan significativa y tan rica en contenidos, abriéndonos múltiples líneas de reflexión. A través de ella hemos podido apreciar tanto el desarrollo histórico de la reflexión psicoanalítica sobre grupos, a nivel internacional, el lugar de la "escuela francesa", así como -dentro de ella- la especificidad del pensamiento de nuestro huésped en la materia quien, como riguroso investigador, ha efectuado durante las tres últimas décadas aportes tan fundamentales como irreversibles para pensar psicoanalíticamente el concepto de "grupalidad psíquica". Se abre así al Psicoanálisis el riguroso estudio de dos espacios heterogéneos y complejamente articulados, anulados entre sí, a modo de un sutil y efectivo entramado: el de la intrasubjetividad y el de la inter/trans-subjetividad, generándose así una nueva comprensión metapsicológica sobre la constitución del sujeto del inconsciente en la intersubjetividad, apuntalado inicialmente sobre el sujeto del grupo, primero en constituirse. A nadie se le escapa, seguramente, que este hecho reviste un sinnúmero de consecuencias, en todos los niveles de análisis: tanto en la dimensión metapsicológica, como en la clínica, la técnica, la psicopatológica, la epistemológica y aun la ética.

Muchas son entonces las líneas que desearía poder debatir con el Dr. Kaës, en cada una, y en todas, esas dimensiones de análisis. La brevedad del presente comentario me lo impiden, pero no dudo que en la semana de actividades que inicia hoy el Dr. René Kaës con nosotros, tendremos ocasión de penetrar en muchas de ellas y reflexionar, conjuntamente con él, sobre sus alcances, tanto para el propio Psicoanálisis, como para otras ciencias sociales.

Deberé conformarme con seleccionar tan sólo una línea, en la presente oportunidad aunque inevitablemente de modo somero y falto de los matices aclaratorios necesarios. Seleccionaré un problema epistemológico ya

que, como muchos de ustedes saben, ha sido una de mis preocupaciones esenciales en los últimos años: entender la especificidad de la epistemología del psicoanálisis, como interna a esta disciplina y, por extensión, qué significa producir conocimiento en ciencias sociales.

He insistido mucho, en diversos libros publicados, que no es posible hacer una lectura epistemológica en ciencias sociales que no contemple al unísono, como dos caras de la misma moneda, lo que desde H. Reichenbach se ha dado en llamar el "contexto de justificación" y el "contexto de descubrimiento". El segundo, profundamente despreciado por todos los empirismos y positivismos de la historia, apunta más a lo que tradicional pero equívocamente se conoce como "sociología del conocimiento". Estaríamos cerca de la forma en que, desde el análisis institucional, se ha hablado de "génesis teórica" y "génesis social" de los conceptos. Pero, y ahí mi crítica a esa postura, manteniéndolas separadas desde su misma denominación, sin entenderlas como dos caras de una misma moneda: *el abordaje epistemológico*, siempre histórico, y necesitadas entonces de ser estudiadas conjuntamente, tanto en sus complementariedades, articulaciones, interrelaciones, como en sus disyunciones, sus zonas de tensión y distanciación. O si se quiere, en términos de R. Kaës, analizar los isomorfismos y los homomorfismos de esos dos espacios epistemológicos heterogéneos, diferenciados pero inseparables, para arrojar una luz epistemológica menos reductora sobre la producción de conocimientos.

¿Por qué éste preámbulo al parecer tan general y tan poco específico? Porque, desde mi punto de vista, hay una eje central estructurante en la diferenciación que ha mostrado detalladamente el Dr. Kaës entre su pensamiento y el de E. Pichon-Rivière, pese a estar utilizando -tan sólo aparentemente- términos semejantes (teoría del vínculo, teoría del sujeto, grupo interno, portavoz, etcétera) pero encuadrados en investigaciones y en marcos teóricos diferentes y a menudo irreductibles entre sí. Conuerdo plenamente con Kaës cuando dice que las investigaciones respectivas estaban referidas a campos epistémicos diferentes. Pero no eran solamente "contextos de justificación" diferentes, en cuanto a los cuerpos teóricos a partir de los cuales se investigaba, sino -y esto es lo esencial a mi entender- "contextos de descubrimiento" diferentes, a partir de variables socio-histórico-cultural-implicacionales diferentes que separaron radicalmente a un investigador europeo y a un investigador latinoamericano en los años sesenta, a partir de realidades y compromisos sociopolíticos totalmente diferentes e irreconciliables.

Es obvio que lo dicho no constituye una novedad, y el propio Kaës lo indica en forma tangencial en su conferencia de hoy al decir, en relación a Pichon-Rivière: "ciertas dimensiones políticas podrían esclarecer su obra: su interés por la psiquiatría social, por la formación de adultos, la didáctica, expresan al hombre y el contexto social y político de esta región de América Latina". Pero desde mi punto de vista este hecho, una cara de la moneda en torno a la producción de conocimiento sobre los procesos grupales, se constituye en explicación esencial de la otra cara de la moneda.

Siempre producimos conocimiento, o intentamos hacerlo, a partir de una lucha contra quienes representan lo que queremos superar, trascender, subvertir. Lo sepamos o no, como investigadores siempre creamos un interlocutor imaginario a quien dirigimos lo que escribimos. ¿Cuáles eran los "enemigos teóricos" de Pichon-Rivière en ese momento, como lo eran también para toda una generación, en mi caso como alumno de entonces, formado precisamente como psicoanalista con muchos de aquéllos que subvertían, por razones ideológicas y no teóricas, el orden psicoanalítico tradicional al romper con la Asociación Psicoanalítica Argentina, y con ello con los valores de la *International Psychoanalytical Association*?

Lo que era primordial, por encima de todos los demás valores, en una situación político-social efervescente que se sentía en América latina como pre-revolucionaria, era el cuestionar permanentemente cuál era la responsabilidad histórico-social del profesional, del trabajador "Psi" en nuestro caso. Tal vez no resulte fácil entenderlo para aquéllos que no han tenido que vivir ese tipo de polarización extrema a que, a veces, nos somete la Historia. Pero en situaciones límites, a nivel político, sólo se puede tomar partido para no sentirse internamente como traidor a sus propias ideas, para reafirmarse grupalmente en la mirada de los otros y para poder ser. En esos momentos la dimensión ideológica-política se convierte en esencial por más que sepamos, especialmente por los trabajos de R. Kaës sobre el tema, la función regularizadora que asume la ideología, preservadora de una unidad imaginaria de lo grupal, ante el horror que produce la falta. Kaës nos ha mostrado también, en sus libros, que el Terror de Estado busca desarticular los procesos de pensamiento. El terror -nos dice- no puede ser reprimido ni proyectado ni ligado a representaciones de cosas y de palabras. Pero pensamos que en situaciones amenazantes extremas (guerra, persecuciones políticas, religiosas, étnicas, reclusión en campos de concentración, tortura, ocupación militar extranjera, etcétera) el terror puede llegar a ser controlado, mantenido a raya, en función de la creación de un "nosotros" ideológico, una grupalidad imaginaria, en la que estamos unidos y somos todos Uno, desapareciendo las diferencias. Esta grupalidad nos protege por

el apuntalamiento compartido de los narcisismos amenazados. A través del grupo ideológico se supera la individualidad y se acepta aun la idea de la propia muerte ya que podemos seguir viviendo en los otros, en los que siguen luchando por la "causa". Y en ese caso nos sentimos un necesario y valioso eslabón de un conjunto que nos trasciende y da sentido a la vida y a la propia muerte que, frente al absurdo y a la sinrazón, puede cobrar significación en un orden simbólico.

Y en aquella década se estaba con la revolución o contra ella, con la dictadura militar o contra ella, sin lugar para los términos medios, aun poniendo a riesgo la propia estabilidad, material y psíquica, la seguridad o la misma vida. Polaridad con tintes maniqueístas, sin duda, entre "buenos" y "malos" (los *western* de nuestra infancia) pero que daba sentido a la vida, a la lucha, al trabajo, aun al profesional e intelectual, que sólo podían ser leídos desde esa polaridad.

En ese contexto social, de emergencia histórica de un tercer freudo-marxismo militante, eran bienvenidas, y esperadas todas las lecturas fronterizas, interdisciplinarias, que buscaban articular las dimensiones psíquicas y las sociales: en especial, el marxismo y el psicoanálisis. No corresponde analizar aquí las opciones políticas de Pichon y su concepción de militancia y cambio social, pero se propuso manifiestamente transitar desde el Psicoanálisis hacia la Psicología Social, entendiendo a ésta como una forma de cambiar la sociedad, amparada por un marxismo (Materialismo Histórico, que en ese momento era entendido como la "ciencia de la historia") que, en todos los niveles (político y social, pero también teórico) significaba una legalidad indiscutible y la definitiva esperanza de cambio social revolucionario.

¿Qué pasaba en Francia mientras tanto? El Dr. René Kaës lo muestra claramente en su conferencia. Cito: "Había que romper con la psicología social para hacer entrar, en forma imperativa, el grupo en el campo del psicoanálisis, porque en Francia, a principio de los años 1960, las aproximaciones fronterizas eran particularmente fustigadas en ese dominio y sospechosas de derivaciones extrapsicoanalíticas".

Recordemos a Foucault cuando dice en *Las palabras y las cosas*: "¿Cómo hacer para que el hombre piense lo que no piensa? cómo acercarse a todo el horizonte silencioso de lo que se da en la extensión arenosa de lo no pensado?"

¿Qué era entonces lo que se podía pensar en Francia, psicoanalíticamente, en ese momento? Todo lo que no revistiera visos de "conocimiento fronterizo", que fuera esencial y rigurosamente psicoanalítico, bajo pena de ser mal visto por el contexto, por los referentes sutiles de qué constituye investigar en cada momento, históricamente determinado, y dependiente de la estricta mirada de la "institución psicoanalítica" en su sentido más amplio, que nos atraviesa a todos los habitantes de ese extraño mundo "Psi". Nuevamente, entonces, la necesidad del referente grupal e institucional: ser sujeto en el grupo, para existir. En Argentina en cambio, la mirada reprobatoria era otra: la de toda una sociedad anhelante de cambios estructurales socio-político-económico-culturales, y todo aquél que *solamente* (subrayado este solamente) pensara desde el psicoanálisis kleiniano (único referente psicoanalítico posible, en la época), a partir de una fantasmática muy especial que escindía definitivamente el mundo interno de la realidad socio-histórico-política que nos tocaba vivir, a partir de una lectura instintivista biológica (y no pulsional, como parece indicarlo Kaës en su conferencia), en la que se perdía la especificidad del registro de lo psíquico en su inserción social, no dejaba de ser indirectamente un traidor a la causa revolucionaria.

Para terminar traeré un sólo ejemplo muy claro de cómo en Francia también se dieron fuertes reduccionismos teóricos a partir de causas que remitirían claramente al contexto de descubrimiento y no al de justificación de los conceptos. Recordemos tan sólo como R. Laforgue, fundador del órgano oficial de la Sociedad Psicoanalítica de París, la *Revue Française de Psychanalyse* rechazó vehementemente a que se pusiera el nombre de Freud en ella, todavía en vida del maestro vienés. Se daba entonces la paradoja que se podía validar -en la línea abierta por una famosa obra de R. Dalbiez- el "método psicoanalítico", sin aceptar lo que se consideraban eran las "doctrinas" de Freud, negadas o renegadas en su valor de Teoría Psicoanalítica constitutiva de la práctica psicoanalítica. ¿Cómo entender ese hecho y otro muy vecino, el que no haya habido sino hasta hace pocos años una edición completa de las obras de Freud, traducidas al francés, cuando en español las tenemos desde la década del 20? El Dr. Kaës nos dará su opinión a continuación, pero me pregunto si no será posible explicarlo a partir de la fuerte rivalidad francesa con toda la cultura germana, basada en hechos geopolíticos: la enemistad histórica entre Francia y Alemania y los ríos de sangre derramados antes esas dos naciones en innumerables guerras a través de los siglos?

Dr. René Kaës, quisiera preguntarle entonces: ¿podemos pensar epistemológicamente la producción de conocimientos, el contexto de justificación de los conceptos, si no meditamos profundamente, al unísono, sobre sus complejas articulaciones -en forma de complementariedad y disyunciones, de isomorfismos y de homomorfismos- con el contexto de descubrimiento de los mismos? ¿Qué importancia le daría Ud., por ejemplo, a la línea de ese brillante sociólogo francés E. Morin, en sus intentos generados a través de décadas de su producción, de reflexionar epistemológicamente, a partir de una "epistemología de la complejidad"? Ésta supone, precisamente, romper con las ilusiones disciplinarias, trabajar a partir de lo que por mi parte, he denominado "el estallido de las miradas disciplinarias". No se trata, claro está, de retornar a peligrosos eclecticismos o de perder el rigor conceptual de la investigación, sino de no olvidar que no podemos nunca, en una epistemología de la complejidad, dejar de lado la contradicción, los márgenes de incertidumbre, los agujeros de nuestro pensamiento, y el hecho evidente que no hay realidad social -por tanto humana- que pueda comprenderse tan sólo de manera disciplinaria y unidimensional.

Muchas gracias.

III) BREVE CONTESTACIÓN DEL DR. KAËS A LOS COMENTARISTAS

(Traducción: José Perrés)

Les agradezco mucho su generosidad, estoy verdaderamente muy conmovido por el nivel y la calidad de las preguntas que se han suscitado por la conferencia y, más allá de la conferencia, por todo el trabajo que la precedió. Por eso me gustaría en primer lugar agradecer personalmente a cada una de las personas que intervinieron, pero también a todos ustedes como conjunto, porque creo que constituyen una comunidad de interrogación.

Solamente me podré limitar a algunas respuestas parciales. Dra. Baz, me emocionó mucho lo que usted dijo de la ruptura epistemológica y su carácter doloroso. Quiero decir que hace poco hice un homenaje especial a Pichon Riviére en una revista especializada francesa y a toda la avanzada teórica y práctica que él aportó a nuestras investigaciones. La cuestión a la que quiero llegar, que se junta con los comentarios de nuestros otros dos colegas, es la siguiente. El avance en una disciplina se da por *bricolaje*. Procedemos solicitando préstamos a otras disciplinas, éste ha sido el caso tanto de Lacan como de Freud, y después naturalizamos de cierta forma estos préstamos en nuestro propio campo. Procedemos también por investigación ligada a la necesidad interna del descubrimiento, y por fin también trabajamos por efectos de la necesidad del contexto de descubrimiento, tal como lo mostró José Perrés.

Creo que todas las preguntas de los comentaristas convocan estas tres dimensiones de la investigación. Para Pichon, tal vez, la interrupción de su actividad tornó difícil que alcanzara a producir un campo teórico coherente. Estoy en la misma línea de incertidumbre que él, cuando se plantea el problema de orientar su investigación más bien en un sentido que se articule a la utilidad social o a la coherencia teórica. Yo no se como se podría decidir, ya que se trata más bien de vivir esta pregunta.

Retomaré esta misma pregunta a partir del sujeto social. En el contexto social francés, lo que nos era más necesario hacer, y lo que era posible hacer, era de intentar una articulación entre el sujeto del inconsciente y el sujeto del grupo. Mantengo la diferencia entre el sujeto del grupo y el sujeto social. Pienso que tal vez en Francia no seamos quienes están mejor situados para continuar la articulación entre el sujeto del grupo y el sujeto social. Por otra parte, pienso que no podemos cada uno de nosotros, dentro de su propio universo de pensamiento, intentar hacer una especie de agrupamiento de todos los puntos de vista, de todas las dimensiones. La experiencia psicoanalítica del grupo, como la de la cura, nos confronta a esa experiencia fundamental: uno que falta, uno que falta es también una dimensión que falta, y creo que debemos asumir profundamente esa falta para pensar, esa dimensión inaccesible y por ahí podremos quizá reconocer que otro sea quien pueda sostener el discurso que nos falta.

Desde ese punto de vista pienso que la interdisciplinaria es un trabajo de grupo, y para dar una referencia al respecto en el debate entre Freud y Jung, creo que Freud siempre privilegió el análisis por encima de la síntesis; siempre prefirió el escalpelo a la costura. El problema con el que nos enfrentamos, y ésta es una manera de contestarle a José Perrés sobre Laforgue: por supuesto que hay enemigos teóricos, por supuesto

que hay exclusiones racistas al interior del Psicoanálisis, pero hay sobre todo un riesgo de hacer un psicoanálisis sin la problemática del inconsciente. Y pienso que Francia estuvo durante un tiempo trabajada, corroída, por la posibilidad de que el psicoanálisis pudiera funcionar sin el inconsciente. En ese sentido considero que el aporte esencial de Lacan en el movimiento francés fue justamente recordar que no se puede hacer ningún psicoanálisis sin el inconsciente. Nuestra tarea en Francia, y ustedes son los que me hacen tenerlo más claro, consiste precisamente en pensar la cuestión del grupo y la cuestión del sujeto del grupo poniendo en el centro de esa investigación la hipótesis del inconsciente con todos sus efectos de sorpresa y de subversión. Creo que no estoy muy bien situado para hacer esta articulación entre el sujeto del grupo y el sujeto del inconsciente: siempre hay uno que falta y eso es lo que hace, creo, que sigamos pensando.

Muchas gracias.

Datos de autores (a la fecha de este número de Acheronta)

Michel Sauval

Psicoanalista
Director de Acheronta
Email: redaccion@acheronta.org

Jordi Xandri Casals

Licenciado en Medicina y Cirugía
Especializado en Obstetricia y Ginecología por la Universidad de Barcelona.
Licenciado en Filosofía por la Universidad de Barcelona.
Psicoanalista.
España

Claudia Soria

Licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires
Cursando postgrado en University of Southern California en Literatura Latinoamericana.
Estados Unidos - USA

José Perrés

Psicoanalista
Profesor Titular de la Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco
México

Ruy J. Henríquez G.

Licenciado en Filosofía
Doctorando en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense
España

Augusto Farb

Psicoanalista
Jefe de Trabajos Prácticos, Cátedra Psicopatología, Facultad de Psicología - UBA
Argentina

Enrique Acuña

Psicoanalista
Biblioteca Freudiana de La Plata
Argentina

René Kaës

Psicoanalista
Francia

Pablo Fridman

Médico Especialista en Psiquiatría.
Psicoanalista.
Ex - Miembro Titular de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP)
Miembro del Foro Psicoanalítico de Buenos Aires
Argentina

Jorge Helman

Psicoanalista
Profesor Asociado al Departamento de Clínica (Cátedra de Psicología de la Personalidad) de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires
Supervisor Clínico del Servicio de Adultos del Centro de Salud Mental N°3 Arturo Ameghino, dependiente de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires
Argentina

Hernando Bernal

Psicoanalista

Miembro de la Asociación del Campo Freudiano de Colombia. ACFC.

Miembro del Colegio Colombiano de Psicoanálisis de la Escuela del Campo Freudiano de Caracas ECFC.

Miembro de la Asociación Mundial de Psicoanálisis.

Profesor del Departamento de Psicoanálisis de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)

Columnista del semanario "La Hoja Metro"

Colombia

François Morel

Psicoanalista

Miembro de la Escuela de la Cause Freudienne

Coordinador de "La cause des filets"

France

Jorge Bafico

Psicoanalista

Psicólogo forense del Instituto Nacional de Criminología.

Miembro de la Escuela Freudiana de Montevideo.

Docente del Área de Psicoanálisis de la Facultad de Psicología del Uruguay.

Uruguay

Roberto Victor Saunier

Psicoanalista

Presidente de la Asociación de Psicólogos Forenses de la República Argentina (A.P.F.R.A.)

Argentina