

UN MUDO EN LA LENGUA.

Prefacio

21/10/09

“Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires, y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel ; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico¹.” En este célebre texto, « Borges y yo », el escritor argentino intenta aprehender la relación entre el yo íntimo y el autor. Pretende diferenciar –aunque el resultado de esta operación literaria sea indeciso– un “yo” que comienza a escribir esta página, y “Borges”, el otro, la figura del autor, el nombre ya consagrado como el de un gran escritor.

Borges, el autor y su nombre, es el otro ; “yo” es quien escribe y quien vive en persona, en primera persona. En español, el mismo término *yo*, puede designar el pronombre de la primera persona del singular, o el *yo*, sustantivo, el conjunto de la actividad psíquica de un individuo como objeto de la reflexión. De hecho, este texto es una tentativa para elucidar, y no sin humor, aquello que pasa y aquello que no pasa entre la vida cotidiana del hombre privado, que podría designarse con el nombre, Jorge Luis, o mejor aún con el sobrenombre *Georgie*, como lo llamaban cuando era un niño, y la actividad del que se compromete con la escritura, el otro, Borges. Se trata de una variante del motivo del doble que obedece a un extraño funcionamiento : uno pierde lo que el otro gana. El “yo” que escribe el texto es el que descubre la substancia de la que se nutre la escritura de Borges, autor. “Yo” ama los relojes de arena, los mapas, la prosa de Stevenson, se los ofrece al otro, a Borges, que los transforma en elementos de su obra. “Yo” vive, “el otro-Borges” escribe. Pero la traslación del uno al otro no es sencilla. “El otro comparte esas preferencias, pero de un modo

¹ J. L. Borges, “Borges y yo”, *El hacedor, Obras completas*, Emecé, 1974, p. 808.

vanidoso que las convierte en atributos de un actor”. No hay un verdadero conflicto entre las dos instancias, pero el yo de la experiencia íntima cede su lugar al otro, actor-autor público presuntuoso. El yo interior se deja vivir, de manera pasiva, para que el otro Borges pueda urdir sus ficciones o sus poemas, pero también para justificar su propia vida. “Yo” reconoce el valor de ciertas páginas escritas por el preciado autor, pero el éxito literario y la gloria del otro no son suficientes para obtener su salvación. Está inexorablemente perdido, es un fracaso, aún cuando el autor crea haber alcanzado la felicidad. Sólo algunos instantes del “yo” pueden salvarse en las páginas escritas por el autor. Pero ya no pertenecen a ninguno de los dos : son de nadie, se pierden para siempre en el lenguaje o en la tradición.

¿Qué ser del “yo” desaparece en el autor y en la literatura? Sabe que sólo puede sobrevivir en la obra escrita por Borges, y al mismo tiempo hace una constatación desengañadora : no puede reconocerse en los libros del autor, cree reencontrarse más fácilmente con él mismo en páginas escritas por otros, o en el simple y profundo “rasgueo de una guitarra”.

Es el corazón mismo de la *melancolía literaria*² : el autor, caníbal insaciable, devora al yo de la experiencia íntima. Este último se ha empobrecido, disminuido, ha casi todo perdido, salvo la esperanza abierta por la duda que termina de manera incierta este escrito : no puede decidir quien es quien, quien queda y quien desaparece, quien se salva y quien se pierde, quien es yo, quien el otro : “No sé cual de los dos escribe esta página”.

² E. Gómez Mango, “Borges et la mélancolie littéraire” in Nouvelle revue de psychanalyse, n° 32, automne 1986, retomado en “Le minautore mélancolique”, *La Place des Mères*, Gallimard, 1999.

En los estudios de este libro he intentado confrontar dos aventuras de la palabra humana : la de la poesía y la del psicoanálisis. A priori nada parece acercarlas, pero creo que ambas se aproximan cuando exploran los confines del lenguaje y de la psiquis, los fundamentos del sujeto hablante. En el texto evocado, Borges logra decir el límite extremo y frágil que donde la experiencia más íntima del yo se pierde y se confunde con la literatura.

El analista habita durante las sesiones esa frontera indecisa entre psique y palabra. Descubre sin cesar el misterio inextinguible de estos dos vocablos, hablar y oír, portadores de la “magia pálida” del psicoanálisis. Se confronta con la palabra dicha, pero también con el silencio que la subtiende y sin el cual nada sería audible.

La palabra poética no designa exclusivamente aquella que se dice en el poema : sobrepasa y atraviesa los géneros literarios, puede expresarse en verso o en prosa, la reencontramos en una novela o en el diálogo teatral. Todos los grandes autores, poetas, novelistas, dramaturgos, sobrepasan las divisiones de los géneros y parecen reencontrarse en los momentos más intensos y fecundos, memorables, de la producción escrita, en aquello que podría designarse como lo poético : el instante casi alucinatorio en que las palabras buscan confundirse con el objeto que pretenden describir o evocar, cuando devienen la cosa misma.

Es casi imposible dar una definición conceptual de la palabra poética. Atraviesa todas las épocas, se manifiesta en formas lingüísticas extremadamente variables. ¿Qué relación podría establecerse entre la palabra épica de Homero, la palabra trágica de Sófocles o el temblor apasionado de un verso de Safo? Es ya difícil de encontrar algo así como un denominador común entre los poetas de una época y de una misma tradición lingüística. La resonancia de un verso de Mallarmé, “*Calme bloc ici bas chu d’un désatre obscur*”, (“Calmo bloque aquí abajo caído de un desastre obscuro”), es diferente a la de un verso de Baudelaire : “*Entends, ma chère, entends, la douce Nuit qui marche*” (“Escucha, querida,

escucha, la dulce noche que camina”). Las concepciones del arte poético a menudo se contraponen y se contradicen, pero la lengua de los poetas es siempre la de la poesía, aunque ésta pueda ser declinada en dialectos o idiomas bien disímiles. Paul Claudel, René Char, Louis Aragon, Henri Michaux, Yves Bonnefoy : ¿quién podría negar las diferencias, quién podría no reconocer que hablan la lengua de la poesía?

La palabra poética que rechaza, por su esencia misma, una definición única e inalterable, es una experiencia viva, una vivencia, aprehendida por el lenguaje ; para quien la acoge, es portadora de una evidencia interior incontestable. Freud, uno de los maestros de la sospecha, nos ha enseñado a desconfiar del lenguaje, que siempre está deformado por la represión y la censura. Pero también nos ha transmitido una confianza cierta en la capacidad de algunas palabras para arraigarse en lo real, para develar con asombrosa fidelidad aspectos de lo sensible que a veces los conceptos, que tienden a la abstracción, olvidan o confunden. Así, la palabra “amor” designa un mismo objeto, dice siempre una misma verdad, cualquiera sea el campo semántico en el que aparece. La palabra poética, también ella, apunta a un mismo centro de la experiencia del lenguaje, nombra una intuición fundamental que cambia según las circunstancias históricas, y que reconocemos como una modalidad específica no sólo del decir sino también del pensar la realidad. Cito más lejos el hermoso pasaje de Marcel Proust en el que imagina que la vida de todos los poetas no es más que una sola y misma vida, la de un poeta que en el fondo “es uno, desde el comienzo del mundo, cuya vida intermitente pero tan larga como la de la humanidad” vive en cada siglo horas diferentes, a veces alegres, a veces atormentadas³.

¡Qué lejos estamos en lo cotidiano de la práctica analítica de el milagro lingüístico de la poesía! Cuando escuchamos el “relato” de una secuencia de la

³ Ver más lejos...

vida infantil del paciente, o el de una anécdota o de un sueño, nos parece estar más cercanos de una “narración”. Esto quizás explique un cierto interés de algunos psicoanalistas por la teoría de la narratología.

Intenté en las páginas que siguen aproximarme a lo que podría denominarse instantes de “emoción poética” ; el aficionado de pintura o el lector de poesía los conocen ; son raros pero es en ellos que sienten la obra de arte o del poema como un desvelamiento, como un esclarecimiento sensible de una experiencia verdadera. Se los puede encontrar, es mi hipótesis y también mi esperanza, en el trabajo del psicoanálisis, en las sesiones y también en la escritura silenciosa del analista cuando reflexiona sobre su práctica y trata de compartirla. Cuando la palabra cotidiana de los tratamientos, a menudo repetitiva o monótona, opaca o trabajosa, deja oír otra cosa, la cosa muda e inconsciente, el efecto poético puede producirse. Es a veces un relámpago, una idea incidente, la interpretación de una palabra que se dice no para ser escuchada, pero que se oye, que despierta resonancias en el analista y en el paciente, que se vuelve metáfora en el flujo temporal de la lengua, que emociona y esclarece, que recuerda y que espera, que se abre al sentido, a una palabra verdadera, porque va más lejos, más allá de lenguaje mismo.

Es un hecho innegable : la literatura está siempre presente en la obra freudiana, desde las cartas a Fliess o los *Estudios sobre la histeria*, hasta sus últimos textos. Se ha querido explicar esta omnipresencia literaria por consideraciones, sin duda atendibles, pero que me parecen incompletas, incluso superficiales. Se ha insistido sobre el hecho de que el gusto por la literatura alemana, el conocimiento del griego y del latín, la estima de las obras de arte, formaban parte de una especie de baje cultural propio de un hombre cultivado de su época. También se supuso que Freud pretendió en los tiempos heroicos del psicoanálisis, apoyarse en las obras literarias y artísticas para hacer más tolerable lo que sus descubrimientos aportaban de socialmente inadmisibles, para

atraer hacia sus tiendas una parte de los intelectuales contemporáneos. Según esta tendencia explicativa, Freud, que trabajaba en el subsuelo pulsional y salvaje del bello edificio de la civilización, quería hacerse perdonar “la herida de amor propio” que su teoría infligía a la humanidad. Se intentaron descubrir otras motivaciones : “aplicando” el psicoanálisis a las obras culturales quería demostrar no sólo como la “nueva ciencia” podía dar cuenta de los síntomas de los histéricos o de los neuróticos, sino que también era un instrumento de comprensión y de interpretación original de las grandes creaciones del espíritu. La interpretación de las obras literarias devenía una especie de confirmación del saber freudiano.

Me parece que el cuestionamiento profundo que la palabra analítica destina a la experiencia de la palabra literaria es de otra naturaleza. El encuentro del psicoanálisis con la obra artística no está solamente determinado por circunstancias más o menos aleatorias, sino por una *Ananke* interior, inexorable, del destino mismo del pensamiento psicoanalítico. No podría ni siquiera imaginarse el desarrollo de la obra freudiana sin un constante y profundo diálogo con lo mejor de las obras de la vida del espíritu humano. No sólo Freud, sino todos los pensadores importantes de Occidente y, entre ellos, los filósofos, los constructores de sistemas conceptuales, se confrontaron, en algún momento de sus itinerarios, a la cuestión del fenómeno artístico, de su significación, y de su lugar en el seno de la actividad cultural humana. Es un rasgo significativo de la obra de arte : solicitar al pensador, que se encuentra así casi en la obligación de responderle.

También Freud respondió a ese llamado, no de manera sistemática (no existe una “estética freudiana”), sino en momentos cruciales del camino de su investigación. La respuesta es en sí misma un llamado. El ejemplo fundador de este diálogo entre el pensamiento que cuestiona lo real psíquico y la literatura es el complejo de Edipo : el pensamiento trágico y poético de Sófocles y de

Shakespeare, responde a la interrogación freudiano, y ésta reconoce en el pensamiento poético las formas de la realidad psíquica que intentaba descubrir. La obra de arte y el psicoanálisis se reencuentran en el descubrimiento del inconsciente y de sus relaciones con el pensamiento, con el lenguaje, la obra cultural. Numerosas figuras míticas y literarias se han transformado en modelos epistemológicos del psicoanálisis : Narciso, Eros, Tanatos, Prometeo, Mefistófeles, la cabeza de Medusa...

Este libro no es un ensayo de teorización psicoanalítica sobre la palabra poética. He querido sólo presentar algunos momentos fecundos donde el pensamiento de los poetas, en el sentido amplio del *Dichter* alemán, se entrecruza con el pensamiento del psicoanálisis. Por ejemplo, el encuentro que creo altamente significativo en la historia de la cultural occidental del siglo XX, de Freud y de Thomas Mann. Evoqué en otro escrito⁴ esa emocionante escena en la que Thomas Mann visita a Freud en su casa de vacaciones para leerle personalmente, *in presentia*, el discurso que había pronunciado el 8 de mayo de 1936, para conmemorar sus ochenta años. Puede percibirse en ese encuentro una resonancia simbólica : el homenaje íntimo que el creador, el representante de la tradición literaria de la lengua alemana, rinde a Sigmund Freud, el fundador del psicoanálisis. El escritor descubre en los rasgos del rostro de Freud, los de Fausto, un héroe de la cultura, tan querido por aquel que había concebido su propia tarea como una contribución a la desecación del Zuyderzee, el mar del sur de los Países-Bajos : “Y he aquí que terminando, los rasgos venerables de este hombre que celebramos se confunden con los del viejo Fausto que su destino empuja a “expulsar de estas orillas el mar orgulloso, a restringir los límites de la expansión húmeda””. Otro discurso de Mann, que

⁴ E. Gómez Mango, “L’ agent secret”, in *Parler avec l’étranger*, editado por F. Gantheret y J.-B. Pontalis, Gallimard, 2003, col. “Conocimiento del inconsciente”.

pronunciara en 1929 sobre el lugar de Freud en la historia de la cultura moderna, me dio la ocasión de volver sobre el vínculo importante, aunque a veces menospreciado, entre la obra de Freud y el romanticismo alemán. Es uno de los grandes méritos del ensayo del novelista : haber develado la “tradición inconsciente” que se establece entre las fecundas intuiciones de un joven poeta romántico Novalis y el pensamiento freudiano.

Freud se aproximó muchas veces al reino psíquico de la imaginación, de donde surgen los mitos, las figuras del folklore, los símbolos religiosos y culturales. El sueño despierto, conciente o inconciente, el sueño de la noche o la pesadilla, *nightmare*, “la yegua de la noche”, pero aún la obra de arte se abrevan de esa fuente que Freud compara a las “reservas” o “parques naturales”, los únicos que mantienen y preservan un “rostro originario” de la tierra, donde abunda tanto lo inútil como lo dañino. La palabra poética y la palabra analítica avanzan ambas hacia ese rostro originario , primitivo, salvaje, de la tierra nativa de Psique.

Lautréamont, ese “colegial de genio” (J.M.G. Le Clézio), supo, como ningún otro, hacer surgir la violencia intacta, de una belleza aterradora, de ese reino imaginario donde se nutren *Los Cantos de Maldoror*. Intenté seguir el magnífico torbellino de palabras, el extraño itinerario que arrastra a Isidoro Ducasse desde su ciudad natal, Montevideo, que es también la mía, hasta París. En horas nostálgicas, el nombre misterioso de Lautréamont murmuró en mi oído *Lautréamontevideo (el otro en montevideo)*.

Nunca podrá decidirse, creo, si la palabra primera surge de los gemidos del sufrimiento o del amor. ¿Cómo el dolor, que liga la lengua, que la vuelve muda, llega a expresarse en la palabra? Esta cuestión interesa tanto al poeta como al analista. La relación profunda entre la tristeza, la melancolía y la actividad de la lengua atraviesa como un interrogante los “tratamientos del alma” y a menudo el poema. Me acerqué a esta problemática a través de la palabra poética de Juan

Gelman, el gran poeta argentino contemporáneo, y su llamado a los desaparecidos.

El desaparecido : esta figure recobra, en las circunstancias particulares de las dictaduras latinoamericanas, la significación del cadáver ultrajado, robado, que se ha hecho desaparecer, al que se impide verdaderamente morir exilándolo del duelo de sus seres amados. En un sentido más amplio, designa al niño desaparecido, que permanece silencioso, más allá de las palabras, el *infans*. J. - B. Pontalis enriqueció la significación psicoanalítica de este término. Aparece reiteradamente en su escritura para designar no el “bebé” o un estadio cronológico de la evolución psíquica. “El no-hablante – indica - no significa aquel que está privado de palabra, no designa al hombrecito que no dispone de palabra. Hay que comprender el no hablante como aquel que dispone de otra cosa que la palabra. Lo que es además cierto en la realidad del desarrollo, cuando un niño se manifiesta, se expresa, grita, llora, ríe y sonrío. Combato la idea, que viene de Lacan, criticada por Pascal Quignard cuando habla también él del *infans*, la del “todo lenguaje”. La fuerza del lenguaje consiste justamente en buscar lo que no está en él, lo que llamo la “afasia secreta”⁵.” Pontalis aproxima el ser del *infans* al del escritor : “Al final de *El amor de los comienzos*, inscribí, como sobre una lápida funeraria, estas dos palabras : *Infans scriptor*. El no-hablante que se vuelve *scriptor*, que escribe. Como si hubiera la posibilidad de un lazo entre ambos y que el *scriptor* busca, sin lograrlo, reencontrar algo del

⁵ J. -B. Pontalis, “Elogio del *infans*”, in *Pensées pour le Nouveau siècle*, vol. col., Fayard, 2008, p. 61.

no-hablante. De allí mi escritura que se quiere próxima a lo sensible y desconfía de un lenguaje demasiado conceptual y abstracto⁶.”

André du Bouchet en *L'emportement du muet (El arrebatado del mudo)* figura al poeta como al mudo que habita en su lengua : “...por poco que yo sea en la lengua - yo, no la persona del otro- invariablemente soy en la lengua el mudo⁷”. Este pensamiento poético sobrecogedor ha resonado intensamente en mí, recorre esta recopilación cuyas páginas no cesan de interrogarlo. Sitúa en el corazón mismo de la experiencia de la poesía la cosa muda que no habla.

El “primitivo” es una imagen fundamentalmente freudiana que cuestiona, también ella, la “reserva” de la vida sensitiva infantil, la fuente de una actividad psíquica inusable, indómita, y de una peligrosa violencia. Freud pretendió acercarse siguiendo dos direcciones aparentemente opuestas : la que se orienta hacia lo indestructible psíquico, ese núcleo infantil, sin palabra y sin tiempo, fuera del lenguaje y del tiempo, que permanece mudo, pero que sin cesar hace hablar de él ; y la que tiende a aprehender sus manifestaciones en lo efímero, lo pasajero, la impresión ligera, que no dura más que un instante, pero que es capaz de llevar consigo el más vivo sentimiento de la existencia. Cuando las trazas indestructibles se despiertan, nos hacen soñar, se vuelven la fuente sensible de la vida del espíritu.

“Aquí dejemos la palabra al poeta”, dice Freud en múltiples ocasiones. La palabra del poeta es la legitimación más auténtica del pensamiento analítico. Es la única verificación que Freud intenta encontrar en los momentos a la vez altos y profundos de su obra, pues es ella, la palabra poética, la única en poder testimoniar ante el investigador que está muy cerca de la verdad humana. En *El*

⁶ Entrevista de J. -B. Pontalis realizada por P. Arguedas en octubre 2006.. Sobre el *infans* y la escritura de Pontalis, mi comentario in “Esquisse d’un portrait de J. -B. Pontalis”, *Les Moments littéraires*, n° 19, janvier 2008.

⁷ Ver más lejos....

hombre Moisés, Freud evoca el poder de esas trazas mudas que sólo el tratamiento analítico puede hacer oír y que son en el origen impulsiones indomesticables, capaces de orientar, silenciosamente pero con la fuerza de una coacción los actos de una vida, de decidir odios y elecciones amorosas. Da entonces la palabra, una vez más, a Goethe quien, para explicar la fuerza de su apego amoroso a una mujer, Carlota von Stein, imagina lo siguiente : “Fuiste en tiempos antiguos mi hermana o mi esposa⁸.” El amor intensamente presente cohabita con el amor de tiempos lejanos., es su reviviscencia o su recidiva. Nuestros sentimientos, nuestras experiencias vividas o vivencias, aún y sobretodo aquellos que nos han marcado en los tiempos más remotos del pasado, están todavía allí, en nosotros, presentes, vivos. Nuestra vida interior se construye y se descompone un poco como ese ser psíquico imaginario que Freud dibuja para dar cuenta de la sobrevivencia del pasado en el presente : Roma, ciudad eterna, capaz conservar todo de su historia, de presentar la totalidad de su pasado en la actualidad de un instante. Podría contemplarse entonces la sucesión de las épocas en un mismo espacio : veríamos al mismo tiempo, en el emplazamiento actual de del Coliseo, el monumento primitivo de Agripina y la iglesia de María Sopra Minerva. Señalemos que la *Domus aurea* de Nerón, “hoy desaparecida” en el texto de Freud, ha reaparecido en nuestro “hoy” contemporáneo⁹.

Francisco de Quevedo visita Roma durante su estadía en Italia (1613-1620)., escribe un soneto, “A roma, sepultada en sus ruinas”. En ese poema, un peregrino busca Roma en Roma, pero no puede encontrar la Roma del pasado en la Roma del presente. Los templos del Aventino o del Palatino no son más

⁸ S. Freud, *El hombre Moisés y la religión monoteísta* [1939] . Cf. El poema de Goethe cuyo primer verso dice : “Porqué me diste profundas miradas”, in Goethe, *Poesías*, Aubier-Montaigne, col. Bilingüe, T. II, 1985, p. 97. Freud ya había citado estos versos en “Alocución pronunciada en la casa de Goethe en Francfort” [1930].

⁹ S. Freud, *Malestar en la cultura* [1929].

que cadáveres, ruinas. De pronto, en un vislumbre, percibe el Tíber, y lo hace surgir en el primer terceto :

Sólo el Tíber quedó, cuya corriente,

El agua inquieta del río, y quizá el destello de luz en su superficie, se opone en los ojos del poeta a la ciudad y a sus escombros, inmóviles. Nos hace oír en el último terceto el murmullo eterno del la huída del tiempo :

¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,

Huyó lo que era firme, y solamente

Lo fugitivo permanece y dura.

¿Quién ha escrito este libro? ¿El que habita hace más de treinta años en París, el que habla y escribe en francés, o el montevideano, el que sueña todavía en español? No se cual de los dos ha escrito estas páginas.