

Universidad Nacional de San Martín

Instituto de Altos Estudios Sociales

MAESTRÍA EN CLÍNICA PSICOANALÍTICA

Modalidad CIM, Cohorte 2018

TESIS DE MAESTRÍA

LA CERTEZA DE LAS MEMORIAS EN LAS

PSICOSIS

Maestranda: Antonella Sorrentino

Director: Gerardo Arenas

AÑO 2023

Dedicatoria

A Alba Luz, mi mamá, por no soltarme la mano.

A Graciela Musachi, quien me empuja a la escritura y al sueño de las letras.

A José Matías Calderón por haberme leído con amor.

A Oscar Montivero por su lectura

Y por supuesto, a mis pequeñas Cayetana y Honoria.

Agradecimientos

A Gerardo Arenas, mi director de tesis, por responder cada vez con las palabras justas.

A Emma Valeria Caimi Bartoloni por su linda amistad y nuestros proyectos soñadores.

A mis amigos que me alentaban allá: Naty, Caro, Juanita y Fede.

A mis amigos que me alentaban acá: Mari, Lu, Josy, Nuria, Pau, Nico, May y Maxi.

A Oscar Montivero por acompañar siempre con referencias bibliográficas, lecturas y libros.

A Lolo por su manía categórica.

A Alejandra Eidelberg, Patricia Moraga, Luis Darío Salamone y David Zlotnik por sus enlaces entre psicoanálisis y literatura.

A cada uno de mis compañeros y docentes de “la 2018”.

Resumen

El presente trabajo titulado *La certeza de las memorias en las psicosis* es una investigación que parte de un recorrido por el periodo que se conoce con el nombre de “las ciencias de la memoria”, momento en el que es sustituido el concepto de alma por el de memoria; para luego abordar una serie de textos literarios con la intención de relacionar la novela familiar con las neurosis y las memorias con las psicosis. Los textos que constituyeron la fuente de datos de esta tesis fueron “Viaje olvidado” (1998) de Silvina Ocampo, algunas de las obras de Lewis Carroll (2012, 2013, 2010a, 2010b, 2016) y de María Elena Walsh (1990), un cuento de Jorge Luis Borges titulado “Funes el memorioso” (2011), algunos textos de Alejandra Pizarnik (2016, 2018, 2020) y el historial clínico del Hombre de los Lobos escrito por Sigmund Freud y la autobiografía de este paciente.

Palabras claves: Memoria, Olvido, Novela familiar, Neurosis, Psicosis.

Fuente de datos y tipos de diseño

Esta será una investigación de enfoque cualitativo.

Tipo de Diseño según grado de conocimiento: exploratorio.

Según fuentes de datos: Será un diseño de campo. Los datos serán recogidos directamente en el territorio, al ser tomados de fuentes directas son considerados datos primarios.

Índice

Agradecimientos	2
I	4
Preliminares	4
Itinerario (Introducción)	5
Las ciencias de la memoria o el asesinato del alma	8
No me fotografíes que me roba el alma	13
II	16
Sobre la neurosis y la novela familiar	16
Una épica de la subjetividad	17
La novela familiar de los neuróticos	22
Lo insoportable de la infancia: "Viaje olvidado"	29
Novelas de la infancia	33
In memory's mystic band	36
III	40
Psicosis y memorias	40
El inconsciente como memoria	41
Irineo Funes, hacer jugar a cielo abierto el inconsciente	45
Hechos dignos de ser recordados	50
Alejandra Pizarnik, la imposibilidad de la novela	53
El hombre de los lobos, un estilo calcado sobre lo vivido	63
Testimonio y autobiografía	69
Conclusiones	73
Bibliografía	74

I

Preliminares

Itinerario (Introducción)

Por la mención a la paranoia crónica de la Sra. P. es más que evidente que Sigmund Freud atendió casos de psicosis. Su caso paradigmático es el del presidente Schreber y para la escritura de su historial clínico se valió de las memorias que publica por primera vez en 1903, bajo el nombre *Memorias de un neurópata* (2010) (*Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*). Cierta vez, en una institución pública en la que trabajo, entrevisté para una admisión a un paciente con diagnóstico de psicosis. Al realizar las preguntas de rutina (como por ejemplo el domicilio) el sujeto decía no recordar las respuestas por lo que pregunté si pasaba algo con su memoria, rápidamente me respondió que tenía problemas con respecto a eso, porque las había escrito pero su hermano se las había arrojado a la basura. Este paciente no sólo me enseñó una de las características fundamentales del significante, la polisemia, sino que también me llevó a intuir un lazo entre memorias y psicosis; porque cuando de manera inadvertida yo digo memoria refiriéndome a una función psíquica en particular, este sujeto me muestra que estaba hablando de las llamadas escrituras del yo. Eso implica que el significante, memoria, como cualquier otro significante, puede referirse a cualquier cosa.

El presente trabajo parte de un recorrido por el periodo que se conoce con el nombre de “las ciencias de la memoria” (1998), y que se sitúa, según Ian Hacking, entre 1874 y 1886. En este momento no solo se debate sobre el estatuto de la memoria sino que además se reemplaza el concepto de alma por el de memoria, con la esperanza de dar un carácter empírico y localizacionista a la psicología en el campo de la ciencias. Daniel Paul Schreber a principio del siglo pasado en un texto titulado *Memorias de un neurópata* (2010) muestra con su neologismo alemán “asesinato del alma” (*seelenmord*) que los delirios acompañan los movimientos históricos dando una interpretación a los acontecimientos circundantes. Debate del que Freud participa cuando escribe, por ejemplo *La interpretación de los sueños* ([1900] 2004), o *Los recuerdos encubridores* ([1899] 2002) textos en los que ubica al inconsciente como una forma de memoria. Consideremos que para que este movimiento de desplazamiento del concepto del alma al de la memoria se produjera fue fundamental la aparición de la fotografía como técnica de reproducción de la imagen, es decir, como aquella ortopedia no de la visión sino de la memoria. Movimiento que además Didí-Huberman (2007) ubica en el contexto de Charcot y la invención de la histeria.

Hace más de un siglo Otto Rank (1981) escribió un libro titulado *El mito del nacimiento del héroe*, trabajo en el que Freud colaboró con un ensayo “La novela familiar de los neuróticos”. Según lo que explica Strachey (2007) en su nota introductoria al texto freudiano, cuando el libro de Rank se publicó por primera vez este apartado no estaba

titulado ni tampoco consistía en una sección separada del resto del libro, sino que era un pasaje intercalado en el contenido general del texto. En este escrito Freud toma la estructura narrativa de la novela literaria para explicar la constitución de las neurosis. También plantea que la novela familiar es rara vez recordada con conciencia, eso significa que hay un llamemos, recordar de la conciencia, que no es lo mismo que el inconsciente como memoria. Rara vez se recuerda, dice Freud, conscientemente la trama de la novela familiar, pero a pesar de eso hay un soporte que la mantiene siempre presente, como el nudo mismo de las neurosis. Pero, ¿qué es aquello que se olvida de la infancia?

Hay una serie de textos literarios que me han permitido pensar en los puntos centrales de este planteamiento: novela familiar, neurosis, memoria y psicosis. Un cuento titulado “Viaje olvidado” de Silvina Ocampo ofrece un bello ejemplo literario de este olvido en particular. Entonces si la infancia, tal como dice Freud en su texto sobre los recuerdos encubridores ([1899] 2002), es construída vale preguntarse por los mecanismos de esa construcción. Un regreso a la literatura también permitirá pensar en otro plano sobre estos mecanismos de la mano de Lewis Carroll (2012, 2013, 2010a, 2010b, 2016) y María Elena Walsh (1990), cuyos textos son utilizados como fuente de datos que nos permitirá leer la construcción de la novela familiar.

Una referencia literaria que me ha permitido pensar en la idea de inconsciente a cielo abierto: “Funes el memorioso” (Borges, 2011), que como se sabe, es un relato que gira en torno al peso implacable de la memoria. Si hay memorias famosas en la historia del psicoanálisis son las memorias del presidente Schreber, pues precisamente fueron los “hechos dignos de ser recordados” fueron los que llevaron a Freud a escribir “Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente” (Freud, [(1910) 1911] 2018). Las memorias consisten en el registro escrito sucesivo de hechos, por el otro no hay un conflicto que organice o estructure la trama del relato.

En las memorias, subjetivas o literarias, no hay una voz narrativa que organice los sucesos narrados ni las voces que intervienen en el relato. En este punto me veo tentada a establecer una analogía entre la voz organizadora de un relato y el significante ordenador de la estructura por excelencia para el psicoanálisis: el significante del nombre del padre. Por otro lado, la novela es un género discursivo que se estructura alrededor de un conflicto y hay además una voz jerárquica, la del narrador, que organiza el resto de las voces. Ambos géneros, al ser enunciados estables que comparten determinadas características, son útiles como modelo de lectura para la presente tesis.

Pero, ¿cómo pensar esto en la clínica? Germán García (2009) plantea que hay

sujetos sin novela. ¿Puede inferirse entonces que hay sujetos con *memorias*? Otra de la fuente de datos utilizada en este trabajo es parte de la obra de Alejandra Pizarnik, quien muestra la dificultad para novelar memorias. Esta experiencia de lectura me llevó a pensar en otro de los casos paradigmáticos freudianos: “El hombre de los lobos” ([1918 (1914)] 2018).

De todo esta serie de referencias se desprende el siguiente planteamiento: ¿cuál es la función de las memorias como género literario en la psicosis? ¿Es posible establecer una equivalencia entre lo que Freud conceptualizó como la novela familiar del neurótico con la función de las memorias para el psicótico? Yo pienso que sí y es lo que voy a intentar desarrollar en esta investigación. En el año 1908 Freud se sirve del género novela para explicar la neurosis. El problema de investigación de la presente tesis es el siguiente: ¿Puede equipararse la certeza de la genealogía de las memorias en la psicosis a la construcción de la novela familiar en la neurosis? Podría darse una vuelta de rosca más planteando dos hipotéticas equivalencias: por un lado, la que corresponde a las memorias y el “inconsciente jugando a cielo abierto” de las psicosis; y por el otro, la que emparenta la novela (siempre familiar de los neuróticos) con las formaciones del inconsciente en la neurosis, como aquella solución de compromiso que condensa el conflicto entre instancias píquicas. Se buscará la respuesta en la literatura y también en la literatura psicoanalítica.

Las ciencias de la memoria o el asesinato del alma

*Si se quiere, el psicoanálisis también es un arte de la memoria,
pero en un sentido bien diferente, por cierto.*

Jacques-Alain Miller

*(...) la ciencia es sin conciencia y por ello es,
con seguridad, la ruina del alma.*

Jacques-Alain Miller

Jugando con los términos y parafraseando a Paul Schreber se puede denominar al discurso científico que rodea a la época victoriana con el neologismo almicidio (*seelenmord*). El delirio del presidente de la Corte de Apelaciones de Dresde muestra el desplazamiento que se produce del alma a la memoria como objeto de estudio. Freud propone su tesis del inconsciente con el antecedente de las ciencias de la memoria, período al que Hacking (1998) ubica entre 1874 y 1886. Una historia no implica una sucesión de acontecimientos¹ sino un modo de leerlos; Hacking ordena los hechos a partir de cuatro tesis:

“1. The sciences of memory were new in the latter part of the nineteenth century, and with them came new kinds of truths-or-falsehoods, new kinds of facts, new objects of knowledge.

2. Memory, already regarded as a criterion of personal identity, became a scientific key to the soul, so that by investigating memory (to find out its facts) one would conquer the spiritual domain of the soul and replace it by a surrogate, knowledge about memory.

3. The facts that are discovered in this or that science of memory are a surface knowledge; beneath them is the depth knowledge, that there are facts about memory to be found out.

4. Subsequently, what would previously have been debates on the moral and spiritual plane took place at the level of factual knowledge. These political debates all presuppose and

¹ Si bien en el original en inglés Hacking utiliza el término *events* se opta por la traducción acontecimiento, en tanto la lectura que él realiza de los hechos los convierte retroactivamente en acontecimientos.

are made possible by this depth knowledge.”² (Hacking, 1998, p. 198)

Según Hacking (1998) las ciencias de la memoria de fines del siglo XIX, la localización neurológica de los tipos de memoria, los estudios experimentales del recuerdo y la psicodinámica de la memoria dan lugar a la *memoria* como objeto de estudio y como un modo de incluir en el discurso científico los fenómenos psíquicos. Todo esto supone consecuentemente, que el concepto de alma queda desplazado de manera irreversible en el contexto epistemológico de la modernidad. Parafraseando a Schreber este es el momento del *almicidio*, dado que trasladando el énfasis del *arte de la memoria* al *conocimiento de la memoria*, se genera un conocimiento superficial que no está atado a un conjunto de reglas subyacentes que establecen lo verdadero y falso, sino que se postula como un conjunto de elementos particulares considerados verdaderos o falsos. Hacking ejemplifica esto con la Ley de Ribot, mostrando el carácter de estas ciencias diciendo lo siguiente: “This law is a perfect example of surface knowledge, a statement about how the memory faculties decay, presupposing that those faculties are objects of a certain sort”³ (Hacking, 1998, p.208)

En la década del 30 Raymond Queneau escribió un texto basado en su tentativa de comprender la locura a través del análisis de los escritos de los locos. Los personajes que utilizó para armar su compendio se caracterizaban por su inadaptación al medio cultural de la época. En procura de estos personajes hizo una investigación en la Biblioteca Nacional, y luego realizó una selección basada en tres criterios: que la obra de estos autores hubiese sido publicada; que no tuvieran ni maestros ni discípulos y que no fueran guías espirituales de ninguna generación de escritores. Así conformó cuatro grupos: el círculo (aquellos que afirmaban haber encontrado la solución a la cuadratura del círculo); el mundo (los que establecían una cosmología o sistema de la naturaleza distintas de la física ortodoxa); el verbo (aquellos que buscaban un primer lenguaje mítico o encontrar en las etimologías de las palabras un significado secreto); y el tiempo (anticristos, mesías, profetas, filantropófagos y

² “1. Las ciencias de la memoria fueron la novedad de fines del Siglo XIX, y junto con ellas surgen nuevas verdades y falsedades, nuevas categorías de hechos y nuevos objetos de conocimiento.

2. La memoria, considerada ya como un componente de la identidad, se convierte en una llave maestra del alma, por lo que investigar la memoria (para conocer los hechos fácticos) permitiría conquistar el dominio del alma y reemplazarlo por su subrogado: el conocimiento sobre la memoria.

3. Los hechos que son descubiertos en una u otra de las ciencias de la memoria constituyen un conocimiento superficial; debajo de ello se encuentra el conocimiento profundo que implica que aún hay hechos sobre la memoria a develar.

4. Subsecuentemente, el previo debate en el plano moral y espiritual, toma lugar en el plano del conocimiento fáctico. Todos estos debates políticos presuponen el conocimiento profundo y fueron posibles gracias a él”. (La traducción es de la tesista)

³ “Esta ley es un ejemplo perfecto del conocimiento superficial, una declaración sobre cómo las facultades de la memoria se deterioran, presuponiendo que esas facultades son objetos de cierto tipo”.

críticos con el sistema político de su tiempo que habían padecido por ello reclusiones arbitrarias). Luego barajó varias fórmulas para llegar al título definitivo de su selección *En los confines de las tinieblas*, acompañado del epígrafe “Los locos literarios”. En el texto de Queneau los personajes hablan a través de los fragmentos esenciales de sus obras. Con los escritos de estos *locos literarios* puede deducirse que el delirio no es independiente de la historia ya que funciona como una interpretación de la época. ¿No es acaso la preocupación de Schreber por el destino del alma una lectura sobre las coordenadas de sus tiempos?

Hacking ve en el descubrimiento anatómico de Broca de 1864 el antecedente que permite a “(...) Carl Wernicke’s⁴ identification of another region in which words (or word images⁵) are stored. This could be regarded as the first delineation of a part of a brain that serves as a specific type of memory”⁶(Hacking, 1998, p. 203) Allí ubica también el estudio sobre la afasia realizado por Lichtheim en 1885. Freud participa del debate sobre la relación entre la *memoria* y el *lenguaje* con su texto sobre *La afasia* (Freud, [1891] 1973) introduciendo el término *Vorstellung*, tema que retoma en su texto *Lo inconsciente* (Freud, [1915] 2003). De este modo Freud transforma a las proposiciones de las ciencias de la memoria en sus precursoras, en el sentido que le otorga Borges a esta palabra en su ensayo *Kafka y sus precursores*: “Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and Scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable; pero habría que tratar de purificarla de toda connotación y polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (2005, p. 65). Freud se convierte con esta operación en un lector⁷. Esto explicaría un fragmento de la nota introductoria de Strachey al texto *La*

⁴ A quien Lacan cita en su Seminario sobre Las Psicosis para mostrar que el *delirio sensitivo de referencia* fue definido por Wernicke y no por Krestchmer.

⁵ Esta es la definición que Saussure le otorga al *significante*. “Y proponemos conservar la palabra *signo* para designar el conjunto, y reemplazar *concepto e imagen acústica* respectivamente con *significado y significante*” (Saussure, 2012, p. 93)

⁶ “(...)Carl Wernicke la identificación de otra región cerebral en la que las palabras (o imágenes de palabras) son almacenadas. Esto podría considerarse como la primera delimitación de una parte del cerebro que sirve como un tipo específico de banco de memoria”. (La traducción es de la tesista).

⁷ La referencia sobre la lectura fue el texto de César Mazza *La lectura y sus dobles* publicado en la revista Deodoro: Gaceta de crítica y cultura. Universidad Nacional de Córdoba. Junio de 2015. Año 2015. Nº 54. “El lector, en el sentido fuerte del término es aquel que crea a sus precursores” (Mazza, 2015, p. 7)

represión (Freud, [1915] 2003): “El término *Verdrangung* ya había sido utilizado por Herbart, psicólogo de comienzos de fines del siglo XIX, y probablemente llegó a conocimiento de Freud a través de su maestro Meynert, quien era un admirador de Herbart. No obstante en la “Contribución”⁸ ya citada, Freud insistió en que sin lugar a dudas él había concebido esa doctrina independientemente. En su *Presentación autobiográfica* escribió: “Fue una novedad, y nada semejante se había reconocido antes en la vida anímica” (Strachey, nota introductoria, p. 138, en Freud *Obras Completas*, Tomo XIV, 2003).

Wernicke (a quien Freud dirige sus argumentos en su texto sobre las afasias (Freud, [1891] 1973)) fue alumno de Meynert. Esto que señala Strachey en la cita anterior no es una contradicción, sino que muestra la operación que realiza Freud: una lectura de las ciencias de la memoria en tanto propone una memoria distinta (una nueva forma, inédita, de memoria), no la de la psicología ni la que intentan formalizar las ciencias de la memoria sino la del inconsciente. Hacking recurre a las ciencias de la memoria para explicar el boom de las personalidades múltiples de los años 90 como una construcción social. Sostiene la hipótesis de que desde sus inicios las ciencias de la memoria cumplen la función de articular dos elementos: el incesto y el diablo⁹. Podría leerse que Freud capta que este debate sobre la memoria tiene la función de articulación entre el incesto y el inconsciente (diablo)¹⁰, y propone una alternativa. Un texto en el que Freud explica el inconsciente y su vertiente de repetición es *Lo siniestro* (Freud, [1891] 2004), se trata allí de un tipo de memoria que nada tiene que ver con la memoria tal como la entiende la ciencia: “Me limito pues, a señalar que la actividad psíquica inconsciente está dominada por un *automatismo* o *impulso de repetición* (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad a la esencia misma de los instintos, provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio del placer; un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que aún se manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño pequeño, y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis del neurótico”. (Freud, [1919] 2004, p. 72)

En este mismo texto Freud explica porqué el psicoanálisis podría convertirse en algo siniestro argumentando que las “fuerzas” con las que trabaja son interpretadas por muchos como algo equivalente a lo ominoso, por la misma razón por la que en la edad media le atribuían un carácter demoníaco a la epilepsia y a la demencia. En un texto de 1912 titulado “Nota sobre el concepto de lo inconsciente en psicoanálisis” dice lo siguiente: “del análisis de

⁸ Se refiere a “Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico”.

⁹ “At the level we are scared of talking about what frightens us, incest and the devil. So we turn to science, and the only science available is about memory”. (Hacking, 1998, p. 126)

¹⁰ Sobre esto puede consultarse el libro *Freud y el diablo* de Luisa Urtubey.

fenómenos neuróticos aprendemos que un pensamiento latente o inconsciente no necesariamente es débil, y que su presencia en la vida anímica admite pruebas indirectas de la mayor fuerza, equivalentes casi a la prueba directa brindada por la conciencia. Nos sentimos justificados para armonizar nuestra clasificación con este aumento de nuestro conocimiento introduciendo un distingo fundamental entre diversas variedades de pensamientos latentes e inconscientes. Estábamos acostumbrados a pensar que todo pensamiento latente lo era a consecuencia de su debilidad, y devenía conciente tan pronto cobraba fuerza. Ahora hemos adquirido la convicción de que hay ciertos pensamientos latentes que no penetran en la conciencia por intensos que sean. Llamaremos entonces preconcientes a los pensamientos latentes del primer grupo, mientras que conservaremos el término inconciente (en el sentido propio) para el segundo grupo, que hemos estudiado en las neurosis. El término «inconciente», que hasta aquí empleábamos en un sentido meramente descriptivo, recibe ahora un significado más amplio. No sólo designa pensamientos latentes en general, sino, en particular, pensamientos con un cierto carácter dinámico, a saber, aquellos que a pesar de su intensidad y su acción eficiente se mantienen alejados de la conciencia” (Freud, ([1912] 2018), 273-274). Cómo se puede responder a la pregunta ¿de qué se trata el inconsciente como memoria en Freud? Lacan señala en su *Seminario 3* que: “Los fenómenos de memoria en los que Freud se interesa son siempre fenómenos de lenguaje” (Lacan, [1955-1956] 2002, p. 225); y luego agrega: “(..) y así pudieran ustedes entrever cómo el significante es verdaderamente el organizador de algo inherente a la memoria humana” (Lacan, [1956-1957] 2005, p. 236). La memoria entonces no consiste en una reproducción de los hechos sino del efecto del lenguaje sobre la construcción y la formación de los mismos.

No me fotografíes que me roba el alma

La memoria no guarda películas, guarda fotografías.

Milan Kundera

Pensar las ciencias de la memoria es indisociable de la aparición de la fotografía siendo éste además el contexto en el que Freud se forma con Charcot, el neurólogo francés. En las primeras décadas del siglo XIX, entre 1820 y 1930, surge la fotografía como uno de los inventos técnicos más importantes de la historia de la modernidad. Según William M. Ivins fue a través de la fotografía que el arte y la ciencia comenzaron a provocar los efectos más significativos sobre el pensamiento común del hombre contemporáneo. En este sentido valdría la pena entender la fotografía como un método de apropiación y transformación de la realidad en pedazos, en fragmentos, que niega y afirma la existencia como un asunto que por un lado es irremplazable y por el otro es indigno. Susan Sontag en un libro titulado *Sobre la fotografía* (2006) agrega que la fotografía está más vinculada con la vida familiar de lo que uno cree porque desde que apareció en el contexto de la vida cotidiana empezaron a ocurrir cosas extrañas, inesperadas en nuestra noción del tiempo, porque nunca antes en la historia de la humanidad las personas pudieron hacerse una idea y tener una imagen fidedigna, propia y su vez ajena de cómo eran en el pasado. Siguiendo estas afirmaciones se puede suponer que con la fotografía lo familiar se vuelve extraño (*Unheimlich*). Para Sontag (2006) la memoria de la infancia o de cualquier período que no sea del pasado inmediato es como una fotografía. Gracias a la fotografía se objetivó una forma de ver y recordar.

Existe una vieja creencia que afirma que cuando te fotografían te roban el alma. Como las teorías sexuales infantiles, los sueños y aquellos fenómenos que forman parte de la psicopatología de la vida cotidiana, esta creencia popular también encierra una verdad. Puedo arriesgarme a decir que Benjamin entendió claramente esto ya que por 1931 pensaba que la fotografía estaba a medio camino “entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón de trono” (Benjamin, 2007, p. 372). Esta vieja creencia explica por qué Ian Hacking dice respecto al período de las ciencias de la memoria en su introducción al texto *Rewriting the soul* lo siguiente: “Visually it was a new world, created not only by artists but also by the camera. (...) Towards the end of my chosen twelve years Jean-Martin Charcot,

master neurologist, became fascinated by pictorial representations of hysteria, old and new. He and his students made this illness visual. Hysterics had to have some affliction that could be photographed”¹¹ (Hacking, 1998, p. 5).

La fotografía podría definirse como un híbrido: es hija de dos corrientes, el arte de la memoria y la ciencia de la memoria. Conserva en su interior aquello de artístico que tenía la llamada *Arte memorativa*, que nos enseñaba cómo recordar siguiendo esas técnicas que Cicerón consideraba las más importantes para el orador, o la memoria que hasta la Alta Edad Media era considerada como parte del carácter moral (Hacking, 1998). También es hija de la ciencia y del iluminismo, en cuanto objeto técnico es una extensión de los sentidos. Cuando Daguerre populariza el invento de Niepce en 1839 se generaron numerosas opiniones. Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía* cita de modo burlón el siguiente fragmento del periódico *Der Leipziger Stadtanzeiger*: “El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema, bajo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna los rasgos humanos-divinos” (Benjamin, 2007, p. 377).

Más allá de lo cómico e irónico, este pasaje muestra qué es lo que estaba en peligro en ese momento: el concepto de alma. La fotografía intenta entonces encarnar ese: “ideal de un ojo clínico absoluto y de una memoria absoluta de las formas (...)”. (Didí-Huberman, 2007, p. 46). Es a partir de 1860, unos años antes del período al que Ian Hacking denomina como el de las ciencias de la memoria, que la fotografía pasa a formar parte del escenario de la patología. Respecto de Charcot dice Freud en su texto necrológico: “No era un cavilador, no era un pensador, sino una naturaleza artísticamente dotada; era, como él mismo se nombraba, un «visuel», un vidente. Acerca de su manera de trabajar nos refería esto: solía mirar una y otra vez las cosas que no conocía, reforzaba día tras día la impresión que ellas le causaban, hasta que de pronto se le abría el entendimiento” (Freud, ([1893] 1981), p. 14)

La iconografía fotográfica de la Salpêtrière fue un compendio de estudio de casos y experimentos clínicos sobre la histeria y la epilepsia, emprendido por el neurólogo Désiré-Magloire Bournéville (1840-1909), Jean-Martin Charcot (1825-1893) y el fisiologista

¹¹“Visualmente éste era un nuevo mundo, creado no sólo por los artistas, sino también por la cámara. La cámara era verdaderamente objetiva porque ningún observador humano intervenía entre el objeto y lo grabado. (...) Hacia el final de mis doce años seleccionados Jean-Martin Charcot, maestro neurólogo, se fascinó por las representaciones pictóricas de la histeria, viejas y nuevas. Él y sus discípulos hicieron visual esta enfermedad. Los histéricos tenían que padecer algún sufrimiento que pudiera ser fotografiado”. (La traducción es de la tesista)

Paul Regnard (1850-1927) basado en 119 fotografías que se utilizaron con la intención de estudiar la histeria a partir de un universo iconográfico producto de las fronteras porosas que existe entre la ciencia y el arte. La fotografía se convirtió en el elemento técnico que permitió el desplazamiento del alma a la memoria como objeto de estudio de una psicología científica. Éste es el argumento que encuentra Charcot contra sus detractores, la garantía de la científicidad de sus postulados: “Charcot y su grupo empezaron a fotografiar a las histéricas durante las distintas fases de su enfermedad, con la esperanza de que esto constituyera una prueba científica, su propia versión de la muestra microscópica del patólogo” (Makari, 2012, p. 30).

Este nuevo aparato no sólo permitía la realización del sueño positivista: la observación desprovista de subjetividad sino que además, encarnaba una extensión no de la mirada sino de la memoria.

II

Sobre la neurosis y la novela familiar

Una épica de la subjetividad

*El psicoanálisis construye un relato secreto, una trama invisible y hermética,
hecha de pasiones y creencias que modela la experiencia.*
Ricardo Piglia

*Las novelas riman como la poesía, pero no riman con sonidos,
sino con objetos que reaparecen.*
Italo Calvino

El psicoanálisis, afirma Piglia, es una de las formas más atractivas de la cultura de masas y ha generado respuestas de las más variopintas, que van desde la resistencia hasta la excesiva atracción. Piglia hipotetiza, en un libro titulado *La regla del juego* (2006) que compila cuidadosamente testimonios de encuentros con el psicoanálisis, que: “En medio de la crisis generalizada de la experiencia, el psicoanálisis trae una épica de la subjetividad, una versión violenta y oscura del pasado personal. Es atractivo el psicoanálisis porque todos aspiramos a una vida intensa; en medio de nuestras vidas secularizadas y triviales, nos seduce admitir que en un lugar secreto experimentamos o hemos experimentado grandes dramas, que hemos querido sacrificar a nuestros padres en el altar del deseo y que hemos seducido a nuestros hermanos y luchado con ellos a muerte en una guerra íntima y que envidiamos la juventud y la belleza de nuestros hijos y que también nosotros (aunque nadie lo sepa) somos hijos de reyes abandonados al borde del camino de la vida” (Piglia, 2008, p. 239). Luego concluye que el psicoanálisis nos convoca como sujetos trágicos, el sujeto del psicoanálisis, tal como lo enseña Freud con Edipo, es el héroe de la tragedia en tanto: “En la tragedia el sujeto recibe un mensaje que le está dirigido, lo interpreta mal, y la tragedia es el recorrido de esa interpretación” (Piglia, 2015, p. 68).

La épica que está en juego en el psicoanálisis es la de la construcción del relato del héroe, de su origen. En un texto publicado en 1908 titulado “Sobre las teorías sexuales infantiles” Freud afirma que: “La noticia acerca de las teorías sexuales de los niños, tal como ellas se configuran en el pensar infantil, puede resultar interesante en diversos contextos; también –cosa sorprendente– para entender los mitos y cuentos tradicionales. Y resulta indispensable para la concepción de las neurosis mismas, en las cuales estas teorías infantiles conservan vigencia y cobran un influjo que llega a comandar la configuración de los síntomas”. (Freud, [1908] 2007, p. 189). Esta indicación freudiana devela la existencia de un lazo entre el pensar infantil, los mitos y los cuentos tradicionales.

En 1908 Otto Rank publica su libro *El mito del nacimiento del héroe*. A esto Freud responde con el término novela familiar de los neuróticos. El texto de Freud es intercalado en el libro de Rank y luego se publica bajo el título de “La novela familiar de los neuróticos” ([1909] 2007). En dicho libro Otto Rank (1981) describe y narra variados mitos cuyo eje es el nacimiento de un héroe: Sargón, Moisés, Karna, Edipo, Paris, Télefo, Perseo, Gilgamesh, Ciro, Tristán, Rómulo, Heracles, Jesús, Sigfrido y Lohengrin. Rank encuentra en todas estas historias: “una serie de rasgos uniformemente comunes, con una base típica a partir de la cual podría elaborarse, por así decirlo, una leyenda patrón” (Rank, 1981, p. 79). Otto Rank se pregunta por el origen de los mitos y dice que debe buscarse en la fuente última de su origen, esto es, la imaginación infantil. En 1908 Freud ([1908] 2007) equipara el juego infantil con los sueños diurnos (*petit roman*). Por su parte Otto Rank describe cada uno de los mitos y luego plantea una relación de analogía entre el yo del niño y el mito del héroe afirmando sus argumentos en “la razón de las tendencias coincidentes entre las novelas familiares y los mitos heroicos, puesto que el mito revela, todo a lo largo de su desarrollo, un esfuerzo por liberarse de los padres; y ese mismo deseo se desprende de las fantasías del niño individual, por la época en la que trata de lograr su emancipación. En este sentido, el yo del niño se comporta como el héroe del mito, y en realidad el héroe debe siempre ser interpretado meramente como un yo colectivo, dotado de todas las excelencias” (Rank, 1981, p. 86).

Unos años más tarde, en 1953 Lacan propone el *Mito individual del neurótico* (2010). Rank es uno de los heréticos¹² del psicoanálisis en el sentido que dice una verdad pero de manera parcial, seguramente Freud, lector sagaz, pudo ver ese punto de desvío a los que años más tarde le dedicó algunos extensos párrafos en “Inhibición, síntoma y angustia” ([1926] 1925] 1986). Allí donde Otto Rank insiste en la importancia del nacimiento y su simbología (al que aún no le había adjudicado el estatuto de trauma) Freud le recuerda en su comunicación sobre la novela familiar que el núcleo del psicoanálisis es la estructura edípica.

Tomando aquello que enseña la estructura de los mitos, la novela familiar y la convocatoria a la tragedia, se entiende que existe una tendencia a la épica que lleva a los neuróticos a erigirse como héroes. Otto Rank explica esto en detalle en su libro y se pregunta por quién construye el mito, ya que los mismos no son narrados ni por el héroe ni por el sujeto infantil. Sin embargo, según él, para que alguien se convierta en héroe se debe

¹² Sobre la posición herética puede leerse el señalamiento que realiza Freud a Jones respecto de Joan Riviere en una carta fechada el 22 de octubre de 1927: “Naturalmente, la critico por negar la mitad de los hechos, mientras que casualmente se proclama exclusivamente la otra mitad –lo que usted llama “la mitad fantasmática” –, y, por cierto, de forma excelente. Esto hace que su punto de vista resulte “herético”” (Freud y Jones, 1993, p. 715).

imaginar su vida como algo extraordinario, que fue precedido por una infancia maravillosa: “Esa niñez extraordinaria del héroe es construida sin embargo, por los hacedores individuales del mito –a quienes debe remitirse en última instancia la idea indefinida de un espíritu popular– con conciencia de su propia infancia. Al atribuir al héroe sus propias historias infantiles, se identifican con él, por así decirlo, reclamando para sí el mérito de haber suyo, también ellos, héroes similares. El verdadero héroe de la novela es, entonces, el yo que se encuentra a sí mismo en el héroe, retrotrayéndose al tiempo en que el yo era en sí mismo un héroe, merced a su primer acto heroico, esto es, la rebelión contra el padre. El yo solo puede encontrar su propio heroísmo en los días de la infancia y por ello se halla obligado a atribuir al héroe su propia rebelión, asignándole a aquellos rasgos que hicieron un héroe del yo. Tal propósito se logra gracias a los temas y materiales infantiles, al retornar a la novela infantil y transferirla al héroe. Por consiguiente, los mitos son creados por adultos mediante la regresión a las fantasías de la infancia, y el héroe se forja y nutre de la historia infantil personal del autor del mito” (Rank, 1981, p. 100-101). Las fantasías infantiles reactualizadas en la metamorfosis de la pubertad y aquellas *petit roman* con las que juegan los adultos garantizan el heroísmo del protagonista.

Otto Rank realiza una observación que recae en un detalle de suma importancia para la orientación en la clínica: la equivalencia entre los mitos del nacimiento del héroe y las construcciones delirantes de los paranoicos: “Su sistema delirante se halla construido en forma muy similar al mito del héroe, de modo que revela la presencia de los mismos temas psicológicos que la novela familiar del neurótico” (Rank, 1981, p. 111). Unas páginas después Otto Rank refiriéndose a la paranoia precisa: “Por regla general, el eje de su sistema entero es simplemente la culminación de la novela familiar en el enunciado apodíctico: Yo soy el emperador (o dios)” (Rank, 1981, p. 112). Ahora bien, cabe aclarar que si bien los temas son similares la estructura es disímil. En las fantasías neuróticas el modelo es el de la formación de compromiso, mientras que en las construcciones delirantes encontraremos otro modo de funcionamiento que se desarrollará en los capítulos destinados a la psicosis y la memoria. En las psicosis no se trata de la estructura novelada que implica la represión con su correspondiente retorno de lo reprimido, sino de la estructura de las memorias como género del discurso tal como las utiliza el presidente Schreber.

Freud publica en 1908 una conferencia que pronuncia en 1907 titulada “Der Dichter und das Phantasieren” traducida por Juan Etcheverry como “El creador literario y el fantaseo” (Freud, [1908] 2007) y por Luis López-Ballesteros (Freud, [1908] 2003) como “El poeta y los sueños diurnos” considerando que esta traducción refleja aquello que se intenta

desarrollar en la presente tesis: la proximidad entre los sueños diurnos (*petit roman*) y la novela (familiar). Germán García en una conferencia pronunciada el 6 de junio de 2007 en la ciudad de Posadas titulada “Del síntoma y el arte” plantea que el complejo de Edipo es “la puesta en escena gramatical que uno hace de su propia vida. Freud llamaba a eso la novela familiar del neurótico” (García, 2007). Luego de definir la novela familiar, haciendo referencia al texto freudiano de 1908, afirma que: “Estos juegos infantiles pasados por esta estructura del complejo de Edipo conducen al sueño diurno, es decir micro-novelas que nosotros nos hacemos. (...) Con estos juegos infantiles abandonados, esta estructura gramatical del complejo de Edipo y estos sueños diurnos, se crea la “novela familiar”” (García, 2007).

Hay una relación estrecha entre héroe y novela familiar, de ésta se desprenden al menos dos puntos de contacto que pueden reconocerse entre la épica y la novela. En el texto épico Ulises realiza un viaje de regreso a su isla natal, Ítaca, donde lo esperan su mujer y su hijo, hay un viaje de regreso al origen. Joyce (2022) retoma el tópico del viaje para intentar realizar el viaje de regreso a través de la memoria, e intenta novelar, sin éxito el viaje de regreso al origen creando una obra sin precedentes, rompiendo el idioma inglés desde una vanguardia literaria. Por otro lado, ese punto de contacto se puede reconocer en los cuentos infantiles, aquellas otras construcciones que rondan por la búsqueda del origen. Fabio Morábito en un microensayo titulado “En defensa del hijo del medio” (Morábito, 2014) desarrolla un alegato: en los cuentos infantiles prevalece el número tres, por ejemplo son tres hijos (el Gato con botas o La flor del Ilolay para encontrar un relato más cercano a nuestras tierras), son tres hadas, tres chanchitos, etc. Respecto de los hermanos el mayor siempre fracasa pero es quien abre el camino a un mundo desconocido, el menor siempre es el héroe y protagonista de la historia: el hijo menor del molinero en la conocida historia de Perrault, Pulgarcito, etc. El hijo del medio, dice Morábito (2014), no recibe ningún tipo de atención puesto que su misión es repetir sin éxito los pasos del mayor. Sin embargo, afirma que debemos prestar particular importancia a esta figura porque si bien fracasa, al igual que el mayor, ese fracaso es adrede y con la función de que el menor, luego del doble fracaso de los anteriores, salga victorioso. Esto introduce, cuanto menos, un tambaleo en las ideas de éxito y fracaso y también el de un concepto que ocupa un lugar fundamental dentro del psicoanálisis, la repetición: “Lejos de ser un mero repetidor del primogénito, el hijo del medio es el único que entiende cabalmente la situación y el único capaz de rebelarse contra ella. Le debemos nuestra insubordinación a los cuentos de hadas. Fue gracias a su radio de visión, mucho más amplio que el de sus dos hermanos, que pudimos atisbar un nuevo tipo de personajes y de

historias, sin vencedores ni vencidos y sin triadas ni dualismos. El arte de la novela es el perpetuo tributo a ese hijo sin brillo” (Morábito, 2014, p. 80). La novela surge en el seno de la narración de la historia de un héroe que no es infalible, invencible y si bien no es una épica de las batallas del héroe allí tiene su origen.

También resulta relevante el nexo entre la novela, la épica y los cuentos de hadas, no solo porque los cuentos infantiles también surgen del interés que tienen los seres hablantes por el origen¹³ sino también por la estructura que los conforma tal como lo muestra Propp (2014) con los cuentos populares rusos. Tal vez sea la impronta de la oralidad lo que muestra con claridad su estructura –vale destacar la referencia freudiana a los cuentos de hadas de “El lobo y los siete cabritos” y a “*Rumpelstilzchen*” en su texto de 1913 “Sueños con temas de cuentos infantiles”– dice Borges sobre los cuentos de hadas, las leyendas y los “cuentos verdes”: “suelen ser buenos porque, a medida que han pasado de boca en boca, se los ha despojado de todo lo que pudiera ser inútil o molesto. De modo que podríamos decir que un cuento popular es una obra mucho más trabajada que un poema de Donne o de Góngora o de Lugones, por ejemplo, puesto que, en el segundo caso la obra ha sido trabajada por una sola persona, y, en el primero, por centenares” (Borges, 2007, p. 23). El cuento con su estructura más límpida (cuestión que señalan tanto Borges como Cortázar respecto de la diferencia con la novela) no necesita esos rodeos, la construcción de ese relato que, como se desarrollará en el capítulo sobre Funes el memorioso¹⁴, se equipara a la elaboración secundaria de los sueños.

¹³ Ver capítulo “La novela familiar de los neuróticos” de la presente tesis.

¹⁴ Ver capítulo “Irineo Funes, hacer jugar a cielo abierto el inconsciente” de la presente tesis.

La novela familiar de los neuróticos

Decía Puig que el inconsciente está estructurado como un folletín.
Germán García

Según Vladimir Propp (2014), a quien Levi Strauss reconoce como su precursor, la mayor parte de los cuentos de hadas derivan de los cuentos folclóricos y poseen una misma estructura, es decir, una morfología en común. La más significativa de estas características es la figura del héroe, ya que detrás siempre hay un trasfondo épico. Si se quisiera establecer una línea constitutiva en este tipo de relato se puede encontrar una víctima, un agresor y un héroe que en principio nunca sabe que está predestinado para cumplir con ese rol en la historia. En la medida en que el héroe se va desplazando y enfrentando las pruebas a las que es sometido va adquiriendo conciencia de su destino, esta transformación se va produciendo paulatinamente en contra de su propia voluntad. La condición del héroe es una disrupción porque él no sabe que es héroe, ni tampoco quiere serlo. En esta épica lo que el héroe, el falso héroe, el agresor, el donante del objeto mágico, la víctima y sus aliados van comprendiendo es la condición del elegido (Propp, 2014).

Los tópicos de los cuentos de hadas están asociados a las preocupaciones elementales de la humanidad. Detrás de la épica lo que se oculta es el interés por el origen, porque precisamente ahí es donde se remontan las huellas de los ritos, los tabúes, el totemismo y las prohibiciones. Por eso para Propp (2014) los cuentos folclóricos rusos poseen una estructura épica básica que siempre se repite y que puede resumirse de esta manera: el deseo de la posesión de algo, la salida del hogar, el encuentro con la persona poseedora del objeto deseado, el duelo con el adversario, el regreso, la persecución, el castigo, la redención y el desenlace. Hay varias teorías que explican el origen de los cuentos de hadas, pero puedo arriesgarme a decir que estos relatos han conservado su vigencia en el tiempo gracias a la fascinación de los niños por la épica y los orígenes; a esta particularidad de su carácter debemos la conservación de este tipo de narraciones. En una nota al pie en “Psicopatología de la vida cotidiana” Strachey indica que en el ejemplar interfoliada de 1904 se encuentran la siguiente: los cuentos tradicionales pueden ser utilizados como recuerdos encubridores de la misma manera que el paguro utiliza una concha vacía para alojarse. Esos cuentos se vuelven luego los predilectos de la gente, sin que se conozca la razón” (Freud, [1901] 1986, p. 53-54).

Esto llevó a que la compilación de cuentos de los hermanos Grimm (2012) destinada al interés científico por recolectar aquellas historias que permitían establecer el origen de los pueblos germánicos se haya convertido en el principal material de la literatura infantil. La primera versión de los Cuentos de la infancia y del hogar de los hermanos Grimm, fue publicada en 1812, luego ampliada y reeditada en varias ocasiones. La edición definitiva está fechada en 1859. Esta obra forma parte de un gran proyecto de recopilación enciclopédica en el que se incluyen Las leyendas alemanas (1816-1818), Las Formas antiguas del Derecho Alemán publicadas en 1828, La gramática alemana (1819-1837), La mitología alemana (1835) y el Diccionario enciclopédico alemán (cuyo primer volumen data de 1854, y fue culminado, muy posteriormente a la muerte de los Grimm, en 1960). La tentativa que los impulsó a llevar semejante empresa fue la de reunir todo aquello que fuera símbolo del espíritu alemán. En ese corpus monumental de la cultura oral y escrito había que incluir las leyendas y los cuentos infantiles.

Unos años más tarde, Freud utilizó parte de este ingente material, sobre todo el Diccionario Alemán y los cuentos infantiles reactualizados por los Hermanos Grimm, para analizar la contigüidad semántica de lo *heimlich*, es decir, lo acogedor, lo familiar, amable, íntimo y lo *unheimlich*, lo inhóspito, inhabitable, ajeno y siniestro. En uno de sus historiales clínicos titulado “A propósito de un caso de neurosis obsesiva: El hombre de las ratas”, Freud ejemplifica cómo se construyen los recuerdos infantiles, explicando que se constituyen casi siempre a posteriori, en la pubertad, momento en el que los materiales infantiles “son sometidos a un complejo trabajo de refundición que es enteramente análogo a la formación de sagas de un pueblo sobre su historia original” (Freud, [1909] 2003, p. 162). El fundador del psicoanálisis atribuye a estos recuerdos la paradójica función de “*borrar la memoria de su quehacer autoerótico*”. (Freud, [1909] 2003, p. 162)

Los recuerdos infantiles se construyen en la pubertad tomando como paradigma la metáfora y la metonimia, de ello da un ejemplo Piglia cuando habla sobre una escena de una novela corta de Juan Carlos Onetti titulada “Para una tumba sin nombre” (2012) en la que un adolescente está a punto de contarle a alguien el recuerdo infantil más importante de su vida. Esta experiencia supone para Piglia “el rito de iniciación por el que un sujeto cruza ese momento presente en todas las culturas y está ligado al lenguaje o a la narración”. (Piglia, 2019, p. 14) El pasaje de Onetti al que Piglia se refiere cuando dice esta frase es el siguiente: “Lo vi sonreír mientras se inclinaba para llenar los vasos. Un corto mechón de pelo bronceado se le abría sobre la frente. Algo auténtico y puro, una jubilosa forma de la nobleza triunfaba de sus ropas ridículas, de la frivolidad, la egolatría y la resolución de sentirse vivo a

cualquier precio. Y ese algo y esa forma no procedían de la experiencia que pudiera recordar o continuara impregnándolo aunque no la recordara; se le acercaban como una lenta nube, desde los años futuros y próximos. No podría, por lo tanto, olvidarlos o rehuirlos. Así que mientras lo miraba morder el vaso para beber ansioso, como con verdadera sed, adiviné que si lograba contarme la historia iría gastando al decirla lo que le quedaba aún de adolescente. No sus restos de infancia: no se le morirían jamás. La adolescencia; los conflictos tontos, la irresponsabilidad, la inútil dureza. Lo estuve observando en soslayada despedida, con pena y orgullo” (Onetti, 2012, p. 90)

Del mismo modo en que los recuerdos encubridores se forman como *creación literaria*, la novela familiar responde a los mismos mecanismos. “La novela familiar es el nombre que Freud dio a una construcción fantasmática común para un buen número de sujetos y que abre una brecha en la relación con sus propios padres. Freud habla de una diferencia entre la realidad familiar y la que el niño puede explicarse a sí mismo. Esta construcción fantasmática tiene lugar al salir del complejo de Edipo, en el momento precisamente en que el niño adquiere un cierto saber sobre sus padres y puede, sin demasiada inquietud, soñar en otros más satisfactorios.” (Bonnaud, 2017, p. 43)

¿Cuál es el “cierto saber” que el niño adquiere sobre sus padres? La noticia sobre el comercio sexual de los padres como condición del nacimiento. El saber sobre la diferencia sexual marca el pasaje del estadio asexual a la construcción de la novela familiar propiamente dicha. Una indicación clínica de Germán García permite discernir en cuál de estos momentos la novela fue constituida de acuerdo a la verosimilitud de la misma: “Ustedes saben que Freud hace una observación muy sutil respecto a las teorías sexuales infantiles, dice que uno puede sacar si de niño el sujeto adulto, en qué momento él descubrió la escena primaria, mediante un procedimiento que sería ver si él pone verosimilitud en el relato que hace, o si el relato es totalmente inverosímil; el sujeto se fantasea un bastardo, o sea, no es hijo de los que es hijo, sino que es hijo de otro, etc. Si el sujeto dice que él es hijo del médico que visitaba a su madre, él, evidentemente pone una verosimilitud en la cuestión porque es factible, es posible que el médico que visitaba a su madre fuese el amante de su madre; pero si él dice, viviendo por ejemplo en Tucumán que es hijo de Reagan, él no pone ninguna verosimilitud, ni se preocupa si Reagan pasó alguna vez por Tucumán, o si su madre viajó alguna vez a Estados Unidos, no pone ninguna verosimilitud. entonces Freud dice, ‘cuando el sujeto no pone verosimilitud en la cuestión, el sujeto se encuentra en una fase de no descubrimiento de la relación sexual’. Entonces ahí hace una diferencia entre el expósito, que sería el que después va a hacer literatura fantástica, porque es una literatura que no pone ningún cuidado

en la verosimilitud, sino que se presenta a sí misma como inverosímil. Mientras que la literatura realista -pongámosle- es una literatura que pone todo el cuidado en que su artificio aparezca como transparencia al lenguaje, y que su artificio pase -por decirlo así- por la realidad misma, que sea tomada como la realidad misma. Bueno, Marthe Robert, a partir de esta diferencia entre el niño expósito y el bastardo, y de las aventuras de uno y otro, analiza de Cervantes en adelante toda la novela moderna, y es muy convincente en lo que dice.” (García, 1990, p. 22)

Freud en su texto sobre “La novela familiar de los neuróticos” ([1909] 2007), como se dijo anteriormente, distingue dos momentos: el estadio asexual y la novela familiar propiamente dicha. Dos figuras protagonizan cada una de estas dos etapas: el niño expósito y el niño bastardo. En la segunda de estas fantasías se enaltece al padre sin dudar de la legitimidad de la madre. Según indica Strachey en una nota, Freud retoma esta hipótesis en una de las contribuciones a la psicología de la vida amorosa: “Sobre un particular tipo de elección de objeto en el hombre”¹⁵. Allí indica que la fantasía de infidelidad de la madre es una de las predilectas y afirma que ésta constituye la materia prima de la novela familiar: “Lo que en otro lugar he descrito como <<novela familiar>> abarca las múltiples plasmaciones de esta actividad de la fantasía y su entretejimiento con diversos intereses egoístas de esta época de la vida” (Freud, [1910] 2012, p. 165).

Miller por su parte, muestra de qué modo esta conferencia explica la lógica de la elección de objeto en los hombres: una operación de conjunción entre la significación de la madre y la *Dirne*, articulando así dos condiciones: la del tercero perjudicado y la de la *Dirnenhaftbarkeit*. De la lectura de la “Novela familiar del neurótico” se desprende que existe una diferencia entre hombres y mujeres en la construcción de la novela familiar: “(...) el varoncito presenta inclinación a mociones hostiles mucho más hacia su padre que hacia su madre, y se inclina con mayor intensidad a emancipar de aquel que de esta. Puede ocurrir que la actividad fantaseadora de la niña pequeña resulte harto más débil en este punto” (Freud, [1909] 2007, p. 218).

Si el paradigma de la novela familiar del varón se encuentra en “Un tipo particular de elección de objeto en el hombre”, el de la mujer ¿podría encontrarse en la tragedia de Judith¹⁶

¹⁵ Si bien el texto es publicado en 1910, Freud anticipa que estaba trabajando en un proyecto sobre la vida amorosa en una de las reuniones de los miércoles del año 1906 en la que afirma “El ser humano se vuelve infantil cuando está enamorado” (Nunberg, H. y Federn, E.; 1979; pág. 88)

¹⁶ Resulta significativo que en el libro de la Biblia a Judith la presentan del siguiente modo: “En Betulia vivía Judit, hija de Merarí, hijo de Idox, hijo de José, hijo de Oziel, hijo de Elcías, hijo de Ananías, hijo de Gedeón, hijo de Rafaín, hijo de Ajitob, hijo de Elías, hijo de Jilquías, hijo de Eliab, hijo de Natanías, hijo de Salatiel, hijo de

de Hebbel? Teniendo en cuenta que la diferencia entre el urdidor de novelas y el héroe clásico radica en la posibilidad de rehacer su propia biografía, es factible pensarlo. El héroe clásico sufre por un destino del que sólo puede ser testigo. En el relato bíblico Judith es una joven judía que vive en una ciudad llamada Betulia que en ese momento estaba sitiada por el ejército de Holofernes, general del ejército de Nabucodonosor II, rey de Babilonia. En ese tiempo todos los pueblos judíos se habían rendido ante estos ejércitos excepto Betulia. Judith trama un plan para salvar a su pueblo y decide acercarse a Holofernes y ganar su confianza. Una noche en la que él se encontraba dormido Judith lo decapita con una espada, de esa forma libera a su pueblo del ejército invasor. F. Hebbel en el siglo XIX retoma este mito agregando una variación al relato bíblico: la sexualidad. Judith seduce a Holofernes y le entrega su virginidad. Freud ([1910] 2012) hace de este detalle el pivote de su texto sobre la sexualidad femenina.

En la tercera contribución a la psicología de la vida amorosa Freud muestra que el marido no es más que un sustituto. Si se lee “El tabú de la virginidad” (Freud, [1910] 2012) junto con los textos sobre la sexualidad femenina de los años 30, se advierte que cuando Freud hace referencia a la fase preedípica de la mujer está señalando aquel estadio en el que no hubo cambio de objeto ni de zona erógena. Se trata de la niña expósita que desconoce la diferencia entre los sexos.

El Marqués de Sade, en un ensayo que titula *Cómo escribir novelas*, afirma haber encontrado la base temática de todas ellas cuando dice: “El hombre está sujeto a dos debilidades que sostienen su existencia, que la caracterizan: en todas partes él reza y en todas partes él ama; esa es la base de todas las novelas” (Sade, 2018, p. 33). ¿No se lee allí acaso las neurosis obsesivas como religión privada y la neurosis histérica y sus avatares del amor?

No puede eludirse la pregunta por el término novela, Freud no utiliza cuento, saga o historia. Uno de los puntos de contacto entre el psicoanálisis y la novela es que ambos son modernos. Marthe Robert indica en una nota al pie que: “la literatura novelesca es desconocida en las sociedades de castas o en los pueblos primitivos, cuyas estructuras sociales son inmutablemente fijadas por la tradición”. (Robert, 1973, p. 34)

Piglia muestra cómo a partir de Macedonio Fernández hay Estado porque hay novela. La novela surge cuando se corroen las tradiciones¹⁷. Es a partir del Quijote que podría

Simeón” (Judith, Capítulo 8, versículo 1) Lo que explica el origen del personaje más que una novela es una genealogía.

¹⁷ Si bien Piglia indica que la novela llega de manera tardía a la Argentina, puede apreciarse en el *Martín Fierro* la caída de las tradiciones como saber de conjunto. Respecto al viejo Vizcacha: “Habla con proverbios: cada uno de sus dichos y consejos es la ruina de un gran relato perdido” (Piglia, 2014, p. 114)

pensarse el pasaje de la épica a la novela: “Lo que ahora vamos a ver es cómo la forma épica evoluciona, se desprende de su piel métrica y le salen pezuñas en los pies, cómo se transforma de pronto en un cruce fecundo entre el monstruo alado de la epopeya y la prosa especializada de la narración de entretenimiento, un mamífero más o menos domesticado, si se me permite completar pobremente la metáfora. El resultado es un híbrido fecundo, una nueva especie, la novela europea” (Nabokov, 2009, p. 22).

Para Saer (2004) la novela es un procedimiento, podría agregarse un procedimiento que da como resultado una ilusión de verdad. Marthe Robert (1973) la define como una comunicación entre el deseo y la realidad¹⁸; puede leerse allí una formación de compromiso: evidencia del funcionamiento del inconsciente.

Vladimir Nabokov concuerda con Harry Levin en que para hablar de la evolución de la novela el punto de partida lógico era el *Quijote de la Mancha*. Es en las lecciones que escribe Nabokov para el *Curso sobre el Quijote* que advierte a su público sobre el fatídico error de buscar en las novelas la “vida real”: “Se podrá discutir si el periódico y un conjunto de sentidos reducido a cinco son las principales fuentes de la llamada <<vida real>> del llamado hombre medio, pero una cosa sí es segura, afortunadamente, y es ésta: que el mismo hombre medio no es sino un ente de ficción (...)” (Nabokov, 2009, p. 18)

No se trata de buscar la realidad en la novela, sino de localizar esa dimensión de secreto que la envuelve: la familia se estructura alrededor de un secreto, el sujeto no sabe a qué ha venido al mundo, no sabe acerca del malentendido del goce de sus padres. “En la novela familiar opera, con distintos signos y formas, un enaltecimiento de los padres de la infancia y la nostalgia por tiempos más felices, sobre el cual se monta la novela. No habrá forma ya de decir cómo fue la realidad y hacerlo tampoco sería operativo en el análisis. No hay más realidad que la realidad psíquica”. (Sevilla, 2014)

La familia se estructura alrededor de un secreto advierte Miller en *Cosas de familia en el inconsciente*: “(...) la familia es un lugar de interpretación inagotable, pues cada familia tiene un punto de <<de eso no se habla>> y no hay una sola familia sin ese punto; puede ser el tabú del sexo o hablar de la culpa de un abuelo. Hay siempre temas prohibidos y las cosas de familia tienen siempre en su centro cosas prohibidas”. (Miller, 2007, p. 343).

Durante el año 1995 Piglia dicta un seminario en la Universidad de Buenos Aires sobre las novelas breves de Juan Carlos Onetti, estas clases fueron publicadas en 2019 bajo el título *Teoría de la prosa*. Es en ese marco que Piglia desarrolla una hipótesis fundamental

¹⁸ Marthe Robert muestra que la función de la novela familiar es la de evitar dos crímenes: el parricidio y el incesto. Este es el punto donde el héroe de la novela se distingue del héroe de la tragedia.

para la presente investigación: partiendo de la definición de Deleuze afirma que la novela breve se construye alrededor de un secreto, es condición la existencia de un espacio vacío. El secreto¹⁹, dice Piglia, “no es un problema de interpretación de sentido, sino la reconstrucción de lo que no está”. Una de las funciones de éste es el de “hacer posible el tránsito a la fantasía” (Piglia, 2019, p. 119) Aquello no contado “No se puede narrar porque ese acto de vivir la fantasía está fuera del lenguaje” (Piglia, 2019, p. 119). Miller afirma que la familia se estructura alrededor de un secreto: “(...) la familia está unida por un secreto, está unida por un no dicho. ¿Qué es ese secreto? ¿Qué es ese no dicho? Es un deseo no dicho, es siempre un deseo sobre el goce: de qué gozan el padre y la madre” (Miller, 2007, p. 341).

Lo que se olvida es aquello insoportable de la infancia, la novela tal como lo indica Freud es construída en un análisis: “Rara vez recordado con conciencia, pero casi siempre pesquizable por el psicoanálisis, es el estadio siguiente en el desarrollo de esta enajenación respecto de los padres, estadio que se puede designar como *novela familiar de los neuróticos*” (Freud, [1909] 1986, p. 218). Un análisis entonces consistiría en partir de la estructura de la novela a lo singular, lo que decanta de esto es el fantasma, podría decirse de la novela familiar de los neuróticos a “Pegan a un niño” (Freud, [1919] 1986).

¹⁹ Piglia distingue el término enigma del término secreto. El primero, siguiendo la etimología de la palabra es un dar a entender y supone un tercero que investiga y descifra, al contrario el segundo es el relato narrado por aquel que cifra y a la vez construye el enigma. Es clara aquí la indicación de Freud: la novela familiar es construída en el análisis.

Lo insoportable de la infancia: “Viaje olvidado”

*Su primer libro de cuentos, Viaje olvidado (1937)
es su infancia deformada y recreada por la memoria (...)*
Mariana Enríquez

*Una de las fuentes de la teorización de Freud son,
precisamente, los recuerdos: “(...) inferencias, construcciones y
recuerdos inconscientes traducidos a lo consciente que son fruto
de los psicoanálisis con neuróticos”*
Sigmund Freud

Victoria Ocampo guardaba en un cajón algunos textos en los que narraba recuerdos de infancia. Le pide a su hermana, Silvina, que los ilustre para ser publicados. Victoria descubre que Silvina, además de pintar, había estado haciendo en secreto, quizás algo mejor, más íntimo, arriesgado, entrañable, significativo: escribir los suyos. Al respecto, en un libro de entrevistas titulado *Encuentros con Silvina Ocampo*, dijo: “El deseo de escribir algo es un paraíso superior, así se llega a la creación. Se vuelve una cosa desesperante. Siempre estoy escribiendo. Cuando estoy inquieta por algo, escribo poemas. Escribo en papelitos y los pierdo, viciosamente. Los meto en cajones. Tengo para hacer un libro de esos papelitos” (Ulla, 2002, p. 66).

Entre los ensayos recientemente publicados de Victoria Ocampo en la editorial Mardulce bajo el título tautológico: *El ensayo personal*, hay uno dedicado al libro de Silvina “Viaje olvidado”. En su cuento, homónimo al título del libro, ilustra de una manera muy nítida la formación de recuerdos encubridores, tal como la plantea Freud. Escribe Victoria: “Desde el fondo de un pasado común, vivido en la misma casa, inclinado sobre el mismo catecismo, abrigado por los mismos árboles y las mismas miradas, estos recuerdos me lanzaban señales en el lenguaje cifrado de la infancia, que es el del sueño y el de la poesía” (Ocampo, 2021, p. 185). La construcción de la infancia como un lugar retórico, una morada construida con un lenguaje que no es cualquiera, no es comunicación ni tampoco una simbología sino que es el que Freud detalla en *Die Traumdeutung*.

La formación de los recuerdos de la infancia sigue los mecanismos del sueño y de la poesía, algunos de aquellos que Lacan rescata de Jakobson: metáforas y metonimias. Tal como en el sueño, no todo es lenguaje –Freud insiste con aquello que nombra como “el ombligo del sueño”– y los recuerdos se urden alrededor de un vacío: la imposibilidad de la

relación sexual. Es sobre la premisa “no hay recuerdo sin olvido” que se asienta la hipótesis freudiana de la sexualidad infantil.

Las teorías sexuales infantiles permiten conjugar al niño la satisfacción y el saber (pulsión epistemofílica). Estas teorías permiten construir la matriz gramatical que dará soporte al síntoma o, en palabras de Freud, que “llega a comandar la configuración de los síntomas” (Freud, [1908] 2007, p. 187). “El sujeto está siempre obligado a inventar su modo de relación con el sexo, sin estar guiado por una programación natural. Ese modo de relación inventado, siempre particular y peculiar, siempre rengo, es el síntoma y viene al lugar de esa programación natural que no hay.” (Miller, [1998] 2001, p.260-261)

Viaje olvidado es un cuento de Silvina Ocampo, publicado en su primer libro en 1937, que intenta responder la antigua pregunta mítica –cuyo paradigma es el enigma que la Esfinge invita a Edipo a descifrar– ¿de dónde vienen los niños? El relato intenta reconstruir el recuerdo de un viaje olvidado, su travesía en cigüeña desde París: “Quería acordarse del día en que había nacido y fruncía tanto las cejas que a cada instante las personas grandes la interrumpían para que desarrugara la frente. Por eso no podía nunca llegar hasta el recuerdo de su nacimiento” (Ocampo, 1998, p 117).

En este pasaje se observa lo que Freud describió como un primer conflicto psíquico –un efecto de división subjetiva– que constituye el complejo nuclear de la neurosis: “De muchas comunicaciones pareceme desprenderse que los niños rehúsan creencia a la teoría de la cigüeña; a partir de este primer engaño y rechazo alimentan desconfianza hacia los adultos, adquieren la vislumbre de algo prohibido que los <<grandes>> desean mantenerles en reserva y por eso rodean de secreto sus ulteriores investigaciones. Pero así han vivenciado también la primera ocasión de un <<conflicto psíquico>>, pues unas opiniones por las que sienten una predilección pulsional, pero no son <<correctas>> para los grandes, entran en oposición con otras sustentadas por la autoridad de los grandes pero que a ellos mismos no le resultan gratas. Desde este conflicto psíquico puede desenvolverse pronto una <<escisión psíquica>>; una de las opiniones, la que conlleva el ser <<bueno>>, pero también la suspensión del reflexionar, deviene la dominante, conciente; la otra, para la cual el trabajo de investigación ha aportado entretanto nuevas pruebas que no deben tener vigencia, deviene sofocada, <<inconsciente>>. Queda de esta manera constituido el complejo nuclear de la neurosis.” (Freud, [1908] 2007, p. 191). La división subjetiva es condición *sine qua non* del olvido.

Lo que está en juego en la novela familiar es una respuesta a la pregunta sobre el origen que va más allá de la verosimilitud o no de la teoría sexual infantil que el niño construye.

¿De qué olvido se trata?, del que funda el acto (no el pacto) autobiográfico que desarrolla el crítico rosarino Nicolás Rosa en *El arte del olvido*: “El acto autobiográfico es simultáneamente acto de escritura y acta de nacimiento de esa escritura: todo nacimiento –figura de origen– remite siempre a los recuerdos de ese nacimiento. A menudo los llamamos recuerdos de la infancia” (Rosa, 2004, p. 53) Para poder escribir la vida es necesario un olvido, un efecto de división subjetiva que viene a romper con la creencia en una síntesis yoica. El psicoanálisis, dice Miller (2011) en *Vida de Lacan*, va a contrapelo de cualquier idea de autobiografía porque allí está la interpretación del analista.

Los cuentos de Silvina Ocampo, reseña Pizarnik en la revista Sur en el año 1968, "dicen incesantemente algo más, otra cosa que no dicen. También el mundo trivial permanece reconocible, aunque extraño y transfigurado: de súbito se abre y es *otro*, o revela *lo otro*, pero el pasaje de la frontera es enteramente imperceptible. La ambigüedad de Silvina Ocampo se acuerda con su facultad de transponer un hecho apacible y común en otro que sigue siendo el mismo, solo que inquietante. Es decir: se traslada al plano de la realidad sin haberlo dejado nunca. Asimismo se traslada al plano de la irrealidad sin haberlo dejado nunca. Claro es que términos como *realidad* e *irrealidad* resultan perfectamente inadecuados" (Pizarnik, 2018, p. 254-255). Los relatos de Ocampo, *Viaje olvidado* no escapa a esta lógica, están enmarcados en lo siniestro, lo que Pizarnik dice en términos de realidad e irrealidad podríamos renombrarlo como aquel sutil pasaje de lo familiar a lo no familiar que Ocampo maneja con soltura. Así termina este relato: la transformación de lo más familiar de la madre a lo siniestro a partir de la noticia sobre el origen de los niños, como consecuencia sus besos se desvirtúan: "Un momento después, cuando su madre dijo que iba a abrir la ventana y la abrió, el rostro de su madre había cambiado totalmente debajo del sombrero con plumas: era una señora que estaba de visita en su casa. La ventana quedaba más cerrada que antes, y cuando dijo su madre que el sol estaba lindísimo, vió el cielo negro de la noche donde no cantaba un solo pájaro." (Ocampo, 1998, p. 120).

Francisco Ardiles (2020) plantea que la escritura de Silvina Ocampo se distingue por apartarse de ciertos modelos genéricos convencionales. Las tramas oníricas de sus relatos no se apartan de la visión realista de los hechos narrados. Desde esta perspectiva escindida se asoma a los abismos de la infancia con toda la crueldad y la dulzura, horror y la bondad, la inocencia y la maldad que van ligados al universo infantil. Ese espacio de la imaginación donde lo terrible convive con lo sublime sin contradicciones. Plantea además que es una escritora *sui generis* que logró construir confusos universos, crueles, desolados y amorosos, donde no todo es lo que parece. En varios de sus relatos Ocampo muestra episodios

siniestros, ese otro modo de Freud de nombrar al inconsciente, de una infancia construida a posteriori en un relato que nunca es una reproducción fiel de la realidad. Acerca de la escritura Nicolás Rosa reflexiona en su ensayo: "Nadie escribe su infancia en su infancia, siempre se la escribe –cuando se puede– en la vejez. El infante no puede escribir la infancia porque no sabe nada de la infancia: es un saber imposible porque todavía no ha sido olvidado" (Rosa, 2004, p. 57). De la lectura de este cuento se desprende una hipótesis confirmada por los recuerdos encubridores: para construir la infancia es necesario un olvido.

Novelas de la infancia

Lacan en su Seminario sobre *El deseo y su interpretación* aconseja lo siguiente: “Si tuviese que aconsejar un libro introductorio a quien proyecte ser psiquiatra o psicoanalista de niños, debo decir que, más que cualquiera de los libros del señor Piaget, le aconsejaría comenzar por leer una obra acerca de la cual tengo las mejores razones para pensar, dado lo que se sabe del autor, que se apoya en la profunda experiencia de las ocurrencias ingeniosas del libro, a saber, *Alicia en el país de las maravillas*” (Lacan, [1958-1959] 2014, p. 187). ¿Cómo no tomar en cuenta esta recomendación de lectura introductoria para quien desee trabajar con niños?

Lewis Carroll, fue caracterizado por Borges (1998) como un inglés excéntrico y como un desconfiado del lenguaje²⁰, como un pobre caballero blanco “artífice de cosas inservibles, autorretrato deliberado y una proyección, quizá involuntaria, de aquel otro señor provinciano, que trató de ser Don Quijote” (Borges, 1998, p. 12). Este solitario incurable que nunca tuvo amores, amigos ni otros placeres que los de la escritura y la fotografía escribió un libro para una pequeña amiga que protagonizara no sólo sus relatos sino también algunas de sus controvertidas fotografías. Fue por un pedido de ella que en 1864 registra a puño y letra, en un cuaderno de tapa de cuero verde, algunas ilustraciones y el texto del tercer libro más citado y más leído del mundo: *Alicia en el país de las maravillas* (Carroll, 2016).

Lacan escribe en su homenaje: “Lewis Carroll está bien dividido, si se les canta, pero los dos son necesarios para la realización de la obra. (...) Pero es del conjuro de las dos posiciones de donde surge ese objeto maravilloso, sin descifrar aún y por siempre deslumbrante: su obra”. Virginia Woolf plantea que el libro de las obras completas de Carroll se parte en dos en nuestras manos. Tal vez por ello Borges (1998) ubica en la clase de cosas imposibles²¹ a los libros de Alicia, definiéndolos como una obra que no es menos deleitable que las mil y una noches y que además es una trama de orden lógico y metafísico. Los dos

²⁰ Esto puede ilustrarse con un fragmento de una de sus cartas a la Sra. Hargreaves (Alice Liddell) en las que luego de haber tachado unas palabras le aclara: “(taché “de lo más” porque es ambiguo; temo que la mayor parte de las palabras lo son)”

²¹ Virginia Woolf en su *Prólogo a las obras completas de Lewis Carroll* se burla del intento de atrapar a este autor en el *Todo* de sus obras, cuando por el contrario este lógico del lenguaje nos enfrenta a lo largo de sus escritos con esta imposibilidad propia de la estructura del lenguaje: “So there is no excuse—Lewis Carroll ought once and for all to be complete. We ought to be able to grasp him whole and entire. But we fail—once more we fail.”

son necesarios: Lewis Carroll, quien rompió con la tradición de los cuentos infantiles y Charles Dodgson, el lógico matemático y fotógrafo.

Uno de sus biógrafos y compilador de varias de sus obras y sus cartas, Morton Cohen (2015), se pregunta por qué las *Aventuras de Alicia* trascienden el Oxford Victoriano y responde que se debe a que Lewis Carroll captó la esencia de la infancia. La pequeña nota al pie de una de las tantas recopilaciones de cartas y retratos de Lewis Carroll, titulada “El hombre que amaba a las niñas” nos brinda un indicio sobre esto: “escribo, no para niños, sino para los que son como niños, así tengan cinco, cincuenta o setenta y cinco años”(Carroll, 2013, p. 40).

Por su parte Virginia Woolf afirma que: “the two Alice are not books for children; they are the only books in which we become children”²² (Woolf, 2011, p. 211). La concepción de la infancia de Carroll evidentemente no es la misma que la de Piaget: “Quisiera decir lo que me parece como la correlación más eficaz para situar a Lewis Carroll: es la épica de la era científica. No es casual que Alicia aparezca al mismo tiempo que “El origen de las especies” de la que es, si puede decirse, la oposición.”²³ Los libros de Alicia muestran que la infancia no es más que un lugar retórico y no una cuestión evolutiva. La escena que retrata el origen del cuento muestra la infancia como un *topoi*:

*Alice! a childish story take,
And with a gentle hand
Lay it where Childhood's dreams are twined
In Memory's mystic band,
Like pilgrim's withered wreath of flowers
Plucked in a far-off land. (Lewis Carroll)*²⁴

Unos años más tarde Freud afirma: no hay recuerdos de la infancia sino recuerdos sobre la infancia (Freud, 2002) Para Carroll la infancia es un lugar en el lenguaje, y en esa

²² “Las dos Alicias no son libros para niños, sino que son los únicos libros que nos convierten en niños” (La traducción es de la tesista).

²³ Lacan, J. *Homenaje a Lewis Carroll* recuperado de: http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/15/nubesyclaros/textos/lacan.html

²⁴ ¡Alicia!, te entrego el cuento,
ponlo suave donde enlaza
su guirnalda la Memoria
con los sueños de la Infancia,
como la del peregrino,
seca ya, de flor lejana.

Traducción de Graciela Montes (Carroll, 2016) para la editorial Colihue.

situación espacial “todos estamos locos”, tal como le explica el gato de Cheshire a Alicia. Lacan da otra referencia carrolliana en “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, para ilustrar de qué se trata un psicoanálisis “podría decirse con humorismo que nuestra meta es restituir en ellos la libertad soberana de la que da prueba Humpty Dumpty cuando recuerda a Alicia que después de todo él es el amo del significante, si no lo es del significado en el cual su ser tomó su forma” (Lacan, 2001, p.282).

Lewis Carroll capta cuál es la esencia de la infancia y le regala a las niñas material para su juego: retruécanos y sin-sentidos; palabras-maleta, rimas y metáforas. Obsequia a Mabel Amy Burton en una carta una adivinanza cuya respuesta es una homofonía con su nombre: May bell. Mabel es la niña de Freud. En *El chiste y su relación con el inconsciente* (Freud, 2003) plantea que el placer del disparate es visible en la conducta del niño mientras aprende a manejar su idioma. Las niñas de Carroll (como los de Freud) juegan con *lalengua*, es decir, ese sistema de signos, garabatos y sonidos que aún no han sido reglamentados por la gramática: “En la época en que el niño aprende a manejar el tesoro verbal de su lengua materna, le proporciona un franco placer²⁵ de “experimentar en juego” (Gross) con este material y combinar las palabras sin tener en cuenta para nada su sentido, con el único objeto de alcanzar de este modo el efecto placiente del ritmo o de la rima” (Freud, 2003, p.1099).

²⁵ En este fragmento decidí tomar la versión de López Ballesteros, ya que traduce *tesoro verbal* y *placer*, y no *léxico* y *contento* como Etcheverry.

In memory's mystic band²⁶

Quisiera ser la hija de Lewis Carroll.

María Elena Walsh

¿De qué modo llega el nonsense -ese género literario cultivado en inglés por Lear y Carroll- a nuestras tierras? Para responder esta pregunta es ineludible sumergirse en la obra de María Elena Walsh, lectora y, podría arriesgar, traductora del segundo de los artistas mencionados. Pero antes cabe aclarar a grandes rasgos que este subgénero temático de la literatura popularizado en el siglo XIX, se caracteriza por contravenir las normas de la razón y las formas gramaticales, incluyendo situaciones inauditas y el uso deliberado de artificios verbales, neologismos y palabras valija. Carroll utiliza por primera vez el término inglés portmanteau en este sentido. En *Alicia a través del espejo*, Humpty Dumpty explica a la niña las extrañas palabras de Jabberwocky diciéndole: "Como ves, es como una maleta: hay dos significados metidos dentro de una palabra". (Carroll, 2010 (a), p. 193)

Walsh intuye cómo funciona el nonsense y lo traduce al "argentino" para escribir desde "los márgenes"²⁷ literatura infantil, género que no entraba en los cánones literarios tradicionales. Ella sabía que la literatura infantil es un arrabal, un arrabal que hasta hace muy poco tiempo podía sonar desprestigiante. Sabía que era casi imposible que un escritor pudiera ser considerado como alguien serio si se atrevía a escribir para niños y que Lewis Carroll ingresó en la historia de la literatura inglesa solo cuando lo descubrieron y legitimaron los surrealistas, tardíamente, ya entrado el siglo XX.

Germán García, en un temprano ensayo que titula *María Elena Walsh: preguntas sin respuestas*, esboza y anticipa una idea que lo acompañará a lo largo de toda su enseñanza: la infancia como *topoi*. "(...) la infancia como la vivimos y la recordamos es un *disfraz* hecho con los retazos míticos que cada adulto tiene de su infancia y amasa en forma inconsciente, social, convenida, en los niños que le siguen: y esto es lo que se dice actuar *naturalmente*" (García, 2011, p. 197).

Los recuerdos encubridores son el paradigma de los procesos de elaboración secundaria por los cuales todo sujeto se divide entre un "yo actuante" y un "yo recordador".

²⁶ El título de este capítulo es uno de los versos con el que Carroll realiza la apertura de su libro "Alice's Adventures in Wonderland". Muestra aquello que Carroll insinúa: la memoria de la infancia es un tejido.

²⁷ María Adelia Díaz Rönner, en el anexo a la guía de Marc Soriano sobre literatura infantil, enumera como una de las conquistas estéticas y literarias de María Elena Walsh la siguiente: "Renueva la polémica sobre géneros mayores y menores de la literatura y literaturiza desde la marginalidad y lo popular". (p. 723)

“(…) uno ve en el recuerdo a la persona propia como un niño, y sabe que uno mismo es ese niño; pero ve a ese niño como lo vería un observador situado fuera de la escena. (...) esa imagen mnémica no puede ser la repetición fiel de la impresión entonces sentida. En efecto, uno se encontraba en medio de la situación y no atendía a sí mismo, sino al mundo exterior” (Freud, 2002, p. 314).

Todos los recuerdos son encubridores porque son contruidos como una creación literaria y apelando a sus figuras: metáforas y metonimias. Si los recuerdos no son de la infancia sino referidos a ella, se asientan en un lugar retórico: un *topoi*. “El buzón entraría en sus sueños, implacablemente, durante todas las edades, y siempre tendrá que agacharse hasta su infancia para rescatar los misteriosos mensajes venidos de otro mundo viejo, de tiempos otros, *allá en el fondo del gran jardín de nuestro olvido*” (Walsh, 1990, p. 121; las itálicas son de la autora).

Creo con firmeza que es mediante el procedimiento de la novela que el sujeto fabrica el montaje de su infancia, que no es otra cosa que la neurosis infantil. María Elena Walsh nos regala un ejemplo de ello. Bajo el título *Novios de antaño*²⁸ (1990) escribe lo que ella llama una crónica de su infancia. La versión de su niñez es tejida de manera “adulterada”²⁹: compone escenas sin una sucesión temporal, con una superposición y amalgama de fragmentos que configuran distintas variaciones del relato; un “habrá sido”. La trama no está organizada cronológicamente sino en tiempos lógicos; sospecho que son aquellos estadios que indica Freud en su texto sobre la novela familiar. En dicho ensayo, el vienés esquematiza la construcción de la misma en dos estadios, el primero al que denomina asexual y el segundo que constituye la novela familiar propiamente dicha. La bisagra entre un estadio y el otro es la noticia sobre las condiciones sexuales del nacimiento, es decir el saber sobre la diferencia sexual. Recordemos la valiosa indicación clínica de Germán García que permite discernir en cuál de estos momentos la novela fue constituida de acuerdo a su verosimilitud.

En uno de los capítulos de su libro, no inocentemente llamado “Novios de madre”, María Elena Walsh apoya su relato en el ordenamiento retroactivo del conocimiento de la escena primaria. Atilio, amigo solterón de Enrique (el padre de María³⁰), proyecta para ella

²⁸ Respecto a los puntos de contacto entre Lewis Carroll y María Elena Walsh, leo este libro como una versión argentina de los libros de Alicia, no solo por los avatares por los que atraviesa la niña hasta llegar al “picor de la metamorfosis” sino también por el protagonismo del lenguaje en ambas obras.

²⁹ “Nuestros recuerdos de la infancia nos muestran los primeros años de vida no como fueron, sino como han aparecido en tiempos posteriores de despertar. En estos tiempos del despertar, los recuerdos de la infancia no *afloraron*, como se suele decir, sino que en ese momento fueron *formados*” (Freud;2002; pág. 315) La forma en que los recuerdos están acuñados en *Novios de antaño* es una bella muestra de ello.

³⁰ María es la protagonista de la novela. Además el personaje autorreferencial.

películas mudas: la favorita de María muestra a dos hermanos: un niño y una niña. El primero cae a un estanque; lo salva “un Rin Tin Tin”. A esta escena fraternal prosigue la del “Sobe”: un hombre besa por la fuerza a una mujer que primero se resiste, y luego se entrega; teoría sexual infantil: concepción sádica del coito. María, muy enojada con Atilio, arma un escándalo: “Vuelven ambos a la cocina, una desgañitándose en improperios que enmascaran una real y atroz angustia, el otro fingiendo ofenderse, pero nada le divierte más que ese previsible epílogo, siempre repetido, con chillidos y mocos y pataleo de la nena que no soporta presenciar la escaramuza erótica ni siquiera reflejada sobre una sábana vertical” (Walsh, 1990, p. 124).

En el primer momento de la novela freudiana, no están los padres y ante el encuentro con la sexualidad de los mismos aparece una cruda angustia; ahí es necesaria la invención de la ficción. Segundo momento: construcción de la novela propiamente dicha: “Para la técnica de llevar a cabo tales fantasías (...) interesan la destreza y el material de que el niño disponga” (Freud, 2007, p. 218). Esta secuencia es el material con el que María apuntala su fantasía de niña bastarda: “(...) va con madre y hermana a visitar a Atilio en su cuchitril de soltero, en los altos del bazar de Pagani, cruzando la vía. Allí ve, sobre la cabecera, en lugar de las estampas religiosas, una fotografía ampliada, coloreada y enmarcada en un suntuoso óvalo de caoba, de ellas tres, y descubre que son la devoción del solitario, su sagrada familia. La foto le cuenta que Atilio ama a su madre, y piensa si no será hija de él, a pesar de que la intensa semejanza con su propio padre no da lugar a estas suposiciones novelescas.” (Walsh, 1990, p. 125).

Cada una de las teorías sexuales infantiles es una invención del sujeto para eludir la diferencia sexual. Germán García muestra cómo el nonsense es uno de los recursos que utiliza María Elena Walsh en sus textos para hacerlo: “(..) hay una relación estrecha entre nonsense y *latencia*, el sentido queda reprimido y el juego del sinsentido viene a ocultar (y por eso revela) la relación entre sentido y sexualidad: en la edad de la latencia se juega al sinsentido porque el sentido -sexualizado y aún fijado a objetos familiares- es insoportable para los adultos”. (García, 2011, p. 196) ¿Es María Elena Walsh una escritora para niños? Tal vez sería mejor afirmar que ella –como los recuerdos encubridores– escribe su infancia.

Claramente, cuando alguien construye su infancia, lo hace disfrazando la sexualidad. ¿No es acaso ésta la función de los recuerdos encubridores? Tal vez el descubrimiento de Freud sobre la sexualidad infantil fue negado y censurado en la época victoriana no tanto por una cuestión moral y cultural, como por motivos estructurales.

¿Será acaso el nonsense el recurso singular de María Elena Walsh para trenzar su novela? Sí, la obra de María Elena Walsh muestra los artilugios del nonsense y de la novela

familiar del neurótico para urdir relatos que evoquen una infancia velando la diferencia sexual. La novela familiar del neurótico podría llamarse también la novela o procedimiento de construcción de la infancia, ese lugar retórico del lenguaje. La escritura de esta ficción se rige por las reglas³¹ del nonsense. Así lo enseñan Lewis Carroll y la fantástica María Elena Walsh.

³¹ Con un oxímoron Germán García define la novela familiar: gramática de las fantasías.

III

Psicosis y memorias

El inconsciente como memoria

*...el sujeto es el que puede olvidar aunque
el inconsciente sea la memoria.*

Germán García

No hay garantías de nuestra memoria, advierte Freud en 1899 en su texto sobre “Los recuerdos encubridores” ([1899] 2002). El recuerdo de Freud de los dientes de león amarillos ilustra que en la memoria no se trata de reproducciones fieles de situaciones de antaño, sino de recuerdos *sobre* la infancia y no *de* la infancia. La memoria no es la del individuo de la psicología, es la de un sujeto dividido entre el *yo actuante* y el *yo recordador*. Dice Freud: “A un recuerdo así, cuyo valor consiste en subrogar en la memoria unas impresiones y unos pensamientos de un tiempo posterior, y cuyo contenido se enlaza con el genuino mediante vínculos simbólicos y otros semejantes, lo llamaría un recuerdo encubridor” (Freud, [1899] 2002, p. 309). Para desarrollar este concepto Freud retoma los debates de fines del Siglo XVIII e inventa un nuevo tipo de relación entre memoria y lenguaje, no una localización orgánica-cerebral, sino una *formación* de recuerdos atravesada por metáforas, prótesis, apódoxis y demás expresiones lingüísticas: “muy a menudo crea uno inconscientemente tales cosas, como una creación literaria” (Freud, [1899] 2002, p. 308). Lacan lee que Freud es el primero que entiende que la memoria tiene más que ver con el lenguaje que con aquello que sucedió en el pasado y por ello propone retornar a Freud desde un concepto organizador de su teoría: el significante (Masotta, 2010). El detalle de la preposición “de” que indica una pertenencia es clave porque Freud la reemplaza por la preposición “sobre” que tiene que ver con aquello que se dice acerca de algo.

En su conferencia “Recorrido de Lacan”, Miller reflexiona lo siguiente sobre la memoria: “Se cree que el inconsciente tiene que ver con la memoria. Sin duda, tiene que ver con una memoria que nada tiene de psicológica. La memoria tal como puede ser testada en psicología, no es una memoria imborrable, al contrario, es, dado el caso, una memoria que le permite en la experiencia corregir el comportamiento de ustedes, adaptarlo” (Miller, 1986 (a), p.17). Para Freud no se trata de un funcionamiento de la memoria que permite la reproducción de un suceso pasado sino que ubica al olvido como algo central alrededor del cual se tejen, con los procesos primarios, los recuerdos. En “Psicopatología de la vida cotidiana” afirma lo siguiente: “estas equivocaciones del recuerdo no puede ser una simple infidelidad de la memoria. Intensos poderes de la vida posterior han modelado la capacidad

de recordar las vivencias infantiles, probablemente los mismos poderes en virtud de los cuales todos nosotros nos hemos enajenado tanto de la posibilidad de inteligir nuestra niñez” (Freud, [1901] 1986, p.51).

Desde que Freud inventó el psicoanálisis ya no se piensa la memoria como una función psíquica superior sino como un destello que tropieza, una inadecuación entre el lenguaje y el yo. El sujeto del psicoanálisis no es el individuo ideal de la psicología, sino el del inconsciente -esa invención freudiana- que muestra que la memoria no puede medirse según tiempo de reacciones. La posición de Freud es la de aceptar que el lenguaje no es aquello que permite la comunicación sino que es un extraño invento que introduce a menudo el malentendido, porque las palabras son solo molestos e incómodos intermediarios entre los seres hablantes. El inconsciente aparece en esos instantes de tropiezos del lenguaje (el inconsciente tiene un carácter ético y no óntico dirá Lacan en su seminario sobre los *Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* ([1964] 2005)). En su seminario sobre *Las psicosis* lo dice del siguiente modo: “El aparato psíquico que ocupa a Freud no es el aparato psíquico tal como lo concibe un profesor tras una mesa y ante una pizarra, quien modestamente da un modelo que, después de todo, parece funcionar —si funciona bien o mal, poco importa—; lo importante es haber dicho algo que someramente parezca asemejarse a lo que se llama realidad. Para Freud se trata del aparato psíquico de sus enfermos, no del individuo ideal, y esto introduce esa fecundidad verdaderamente fulgurante que se ve, más que en cualquier otro lado, en esa famosa carta 52. No busca explicar cualquier estado psíquico, sino aquello de lo que partió, que es lo único accesible y que resulta fecundo en la experiencia de la cura: los fenómenos de memoria. El esquema del aparato psíquico en Freud está hecho para explicar fenómenos de memoria, es decir, lo que anda mal”(Lacan, [1956-1957] 2005, p. 219).

Es en los tropiezos donde se encuentra el sujeto, un sujeto que dista del individuo ideal de la psicología de la síntesis yoica, un individuo que no ríe, que no sueña y que no falla de manera impredecible. El individuo ideal sería semejante al héroe de la novela de caballería por ejemplo El Amadís de Gaula, el que no teme, no vacila ni duda; el sujeto del inconsciente está más cerca del Quijote ese que trata de imitar al héroe caballeresco pero no deja de tropezar y ese, paradigma y origen de la novela moderna. Lacan agrega a lo anteriormente dicho en su Seminario lo siguiente: “No hay que creer que las teorías generales de la memoria que se han elaborado son particularmente satisfactorias. Ser psicoanalistas no los dispensa de la lectura de los trabajos de los psicólogos, algunos han hecho cosas sensatas, y han encontrado, en ciertas experiencias válidas, discordancias singulares: verán su embarazo, los

subterfugios que inventan para tratar de explicar el fenómeno de la reminiscencia. La experiencia freudiana muestra empero que la memoria que interesa al psicoanálisis es absolutamente distinta de aquella de la que hablan los psicólogos cuando nos muestran su mecanismo en seres animados sumidos en la existencia” (Lacan, [1956-1957] 2005, p. 219).

Casi 20 años después Lacan reafirma esta idea en su Seminario sobre *El sinthome*, en ese momento dice que la memoria no es algo que se tiene sino que se “dicepone”, al igual que para Freud, el inconsciente es lo que resulta de aquella relación entre la memoria y el lenguaje: “¿Tenemos una memoria? ¿Puede decirse que se haga más si se *dice* que se la tiene que si se *imagina* que se la tiene, que se dispone de ella? Debería decir que uno *dicepone*, que se tiene que decir”(Lacan, [1976] 2006, p. 130)

Freud en 1925 homologa el aparato psíquico a un block maravilloso o a una pizarra mágica: está compuesto por un polo perceptivo que recibe ilimitadas percepciones y huellas mnémicas duraderas aunque no invariantes (hipótesis que sostiene desde 1899 en los recuerdos encubridores). Este modo de funcionamiento hace referencia a la neurosis: “desconfiamos de nuestra memoria –desconfianza que alcanza gran intensidad en los neuróticos, pero que también está justificada en los casos normales–”³² (Freud, [1925] 2003, p. 2808). Se trata de un aparato cuyo funcionamiento implica el mecanismo de la represión. Puedo arriesgar aquí la siguiente hipótesis: hay desconfianza de la memoria en la neurosis y certeza de la memoria en la psicosis.

En su texto sobre el block maravilloso, Freud imagina un auxiliar de la memoria que consiste en las anotaciones gráficas que conservan intacto el recuerdo para luego poder reproducirlo ofreciéndonos “huellas permanentes” ([1925] 2021). Sin embargo, de esto se deduce una desventaja: la superficie en la que se inscriben estas huellas se ve rápidamente cubierta, necesitando nuevas superficies. En la psicosis el funcionamiento es análogo, el inconsciente jugando a cielo abierto, una memoria infinita de la cual *Funes el memorioso* es el paradigma.

Respecto de la escritura y el recuerdo es Amélie Nothomb (2001) -la escritora de origen belga- quien en uno de sus libros autobiográficos muestra un ejemplo del modo de funcionamiento de lo que Freud llama en su texto sobre el block maravilloso “huellas permanentes”: “(...) tienes el deber de recordar todos estos tesoros. El recuerdo tiene el mismo poder que la escritura: cuando ves la palabra “gato” escrita en un libro, su aspecto es

³² La cita corresponde a la traducción de Luis López Ballesteros y de Torres ya que se considera más clara para el objetivo de esta tesis. La frase original en alemán es la siguiente: “Wenn ich meinem Gedächtnis misstraue der Neurotiker tut dies bekanntlich in auffälligem Ausmaße, aber auch der Normale hat al-len Grund dazu, so kann” (Freud, recuperado de: <https://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-notiz-wunderblock.html>)

muy diferente del minino de los vecinos, que te ha mirado con esos ojos tan hermosos. Y, sin embargo, ver esa palabra escrita te proporciona un placer similar a la presencia del gato, a su dorada mirada dirigida hacia tí” (Nothomb, 2001, p. 116).

En su artículo sobre “El goce sexual de los turcos” Gloria Askman afirma refiriéndose al olvido de los nombres propios de Freud lo siguiente: “el mencionado olvido recae sobre aquellos significantes que bordean un agujero que el olvido tiene la función de taponar” (Askman, 2012, p.26). Es alrededor de un agujero, un vacío, que se teje la trama literaria de los recuerdos. Leer con Freud el cuento de Silvina Ocampo desprende la premisa de que la construcción de la infancia parte del olvido, ¿pero cómo entender esta premisa? No pueden pensarse los olvidos sin la hipótesis freudiana de la sexualidad infantil: la causa de la represión es siempre sexual.

Irineo Funes, hacer jugar a cielo abierto el inconsciente

*La memoria es un monstruo. Uno olvida, ella no.
Simplemente archiva las cosas, las guarda, las
esconde y las trae al recuerdo con voluntad propia.
Se piensa que uno tiene memoria...no es cierto...la
memoria lo tiene a uno.*
John Irving

Tal como lo ilustra Nothomb (2001), existe una relación implícita entre memoria y escritura. Roger Chartier, el historiador francés de la Escuela de los Annales, afirma que, para él, el término memoria remite a un particular objeto del Siglo de Oro español denominado librillo de memoria. Un objeto de Cardenio encontrado por Sancho Panza y Don Quijote que puso en aprietos a varios de los traductores de la novela. El librillo fue un objeto muy importante para la historia de la escritura porque permitía escribir en cualquier lugar ya que no era necesaria la pluma y el cuchillo para afilarla, tampoco la tinta y la arena para secarla (Chartier, 2022). Era un artefacto portátil que permitía la rapidez de la escritura y funcionaba como un ayudamemoria pero la condición para escribir era la necesidad de borrar lo anterior. Consistía en un cuaderno cuyas páginas estaban cubiertas por una fina película de yeso, goma y barniz (Chartier, 2022) por lo que allí podía escribirse y luego borrar con agua o con saliva. Este particular librillo tiene un funcionamiento análogo al block maravilloso al que hace referencia Freud en 1925 para hablar de la memoria.

Chartier plantea que uno de los temas fundamentales del Quijote de la Mancha es el de la memoria. Mientras que la memoria de Don Quijote es lo escrito porque siempre evoca a los libros de caballería, “la memoria de Don Quijote es su biblioteca” (Chartier, 2022, p. 122), la memoria de Sancho es una memoria basada en la oralidad, sin escritura. El librillo representa una categoría intermedia entre ambos tipos: recibe la escritura, pero luego, tal como el olvido, la borra y es así como “Con el *librillo de la memoria*, el borrar se vuelve una condición de la memoria” (Chartier, 2022, p. 122). Harald Weinrich en su libro: *Leteo: Arte y crítica del olvido* realiza un recorrido por el término olvido tomando como eje: “la discreta sabiduría del lenguaje cotidiano” (Weinrich, 1999, p. 16) para ello desarrolla aquellas metáforas que expresan tanto el olvido como la memoria y entre ellas se encuentra la metáfora del librillo de la memoria: “De la forma de ver la escritura y la lectura procede también la popular imagen de la tablilla de cera, que permite otras metáforas aplicables de múltiples maneras” (Weinrich, 1999, p. 23). La posibilidad de borrar para reescribir es el

requisito para el funcionamiento de la memoria, pero es una borradura que deja huellas, y en esto hace hincapié Freud al hablar de la pizarra mágica ya que con la iluminación esperada se pueden divisar las huellas duraderas que dejó la escritura. Concluye Chartier: “Si Freud se sirve de la “pizarra mágica” para hacer comprender la estructura del aparato psíquico y el funcionamiento de la relación entre percepción e inconsciente, Cervantes, por su parte, se refiere a un objeto banal de su tiempo para designar la tensión que habita toda su historia y que opone por un lado, la vulnerabilidad de la memoria y de todos sus soportes, ya sea que pertenezcan a la cultura escrita o a la tradición oral, y por el otro, las huellas tenues, mutiladas y confusas, que el pasado, grandioso u ordinario, deja en cada uno” (Chartier, 2016, p. 237)

Ricardo Piglia, en una clase del 14 de septiembre de 2013, sugiere la lectura del texto de Borges “Fragmento sobre Joyce” (2016) publicado en revista Sur en el año 1941 y puntualiza que “Borges ve el Ulises como la memoria de Funes”. Irineo Funes es el personaje del cuento de Jorge Luis Borges “Funes el memorioso” (2011) publicado en el año 1944. Eric Laurent plantea que este cuento dialoga con el psicoanálisis y “con el problema que se le plantea al inconsciente freudiano en tanto memoria. Es un cuento en el cual Funes se enlaza a la muerte, a los deseos de muerte, al deseo de morir y a la memoria como puro significante (...) Funes es una refutación del tiempo –como lo es el inconsciente freudiano–, pero qué curiosa refutación. En el espacio corto de este tiempo pasamos de un sujeto que es definido como el que sabe siempre la hora como un reloj a un sujeto que dice: “Más recuerdos tengo yo solo, que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo”: infinitización del significante. Funes oscila entre el nominalismo absoluto y una posición de objeto descartado que rodea todo el cuento. (...) Vemos en este espacio del cuento dilatarse la memoria y la sucesión de los significantes” (Laurent, 2011, p.17)

Irineo es un criollo que luego de un accidente es agobiado por su memoria, una memoria infinita y enloquecedora. Una memoria que podría ser soportada solamente por un dios, no por un hombre. Funes recuerda cada detalle, cada instante percibido. Por el contrario, el narrador de la historia duda de su propia memoria: “Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, solo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto (...) Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trezador”(Borges, 1996, p. 156). A la desconfianza del narrador se contrapone la infalible memoria del “cronométrico Funes”, quien al no poder olvidar y distraerse del mundo tenía muchas dificultades para conciliar el sueño. Una referencia intertextual a la *Historia Natural de Plinio el Viejo* afirma que para dormir es necesario el olvido “[La memoria] También se interrumpe al deslizarse el sueño

hasta el punto de que la mente vacía pregunta en qué lugar está” (Plinio el Viejo, 2003, p.46). Con Freud el sujeto se pregunta: “Si yo duermo, ¿quién sueña?”. Funes se lamenta de que sus sueños son como la vigilia de los otros. Además nos muestra las consecuencias de la ausencia de la represión: “Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños” (Borges, 1996, p. 168). En “La interpretación de los sueños”, al inicio del capítulo VII sobre “La psicología de los procesos oníricos” Freud dedica un apartado al “Olvido de los sueños” y allí afirma: “También el olvido de los sueños sigue careciendo de explicación mientras no se recurra al poder de la censura psíquica” (Freud, [1900] 2004, p. 512). La memoria de Irineo Funes no funciona como la pizarra mágica, está en sus antípodas, no es el olvido su condición para reescribirse, las inscripciones de su percepción son huellas permanentes e infinitas: “No lo había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarse” (Borges, 1996, p. 169).

En su libro sobre “La interpretación de los sueños” Freud afirma que lo primero que se olvida en la vigilia es la elaboración secundaria: “Su capacidad de permanencia en la memoria es menor que la de los genuinos retoños del material onírico; cuando el sueño sucumbe al olvido, son ellas las que caen primero, y yo tengo la fuerte presunción de que nuestra frecuente queja –que hemos soñado tanto pero olvidamos la mayor parte y no conservamos sino jirones–se debe justamente a la rápida disipación de estos pensamientos-argamasa” (Freud, [1900] 2004, p. 486).

A la elaboración secundaria, al igual que en la vida de la vigilia la hace el preconscious con el material de la percepción: “Le compete, desde luego, poner orden en ese material, establecer relaciones y adecuarlo a la expectativa de una trama inteligible” (Freud, [1900] 2004, p. 495). Este relato toma el modelo de una formación en particular de gran importancia para los fines de esta tesis: los sueños diurnos. En palabras de Freud: “Podríamos decir sin vacilaciones que este cuarto factor [la elaboración secundaria] busca configurar, con el material que se le ofrece, *algo semejante a un sueño diurno*³³” (Freud, [1900] 2004, p. 489). Para explicar este mecanismo Freud muestra el punto de contacto de los sueños con los *Tagtraum*: curiosamente tanto en la edición de Biblioteca Nueva (Freud, 2003, p. 646) como en la edición de Amorrortu (Freud, 2004, p. 488) de las obras completas de Freud una nota al pie aclara que sueño diurno se relaciona con el término francés *petit roman*, es decir pequeña novela. La elaboración secundaria es para Freud aquello que permite la narración del sueño, la construcción del relato como un labrado³⁴ de la novela (siempre familiar del neurótico).

³³ La cursiva es del autor.

³⁴ Los términos que utiliza Freud para designar la elaboración secundaria en alemán es *sekundäre Bearbeitung*. Luiz Hanns en su Diccionario de términos alemanes de Freud puntúa que hay una diferencia con los términos por los que la *sekundäre Bearbeitung* es traducida al español (elaborar o trabajar) ya que el vocablo alemán

Llama la atención que, en una conversación con Fernando Sorrentino, Jorge Luis Borges compara la novela con el cuento y plantea lo siguiente: “en la novela se nota más lo sucesivo. Y luego está el hecho de que una obra de trescientas páginas no puede prescindir de ripios, de páginas que sean meros nexos entre una parte y otra” (Sorrentino, 2007, p. 220). La elaboración secundaria es similar al procedimiento de la novela. En el caso de Funes es pura memoria, sin posibilidad de una novela. La lógica de Funes es similar a la lógica del funcionamiento de la memoria, o del inconsciente a cielo abierto en las psicosis. Considero que esto guarda una estrecha relación con lo aquella definición que da Lacan en la clase número diez: “Del significante en lo real, y del milagro del alarido” de su Seminario sobre *Las psicosis*: “el psicótico es un mártir del inconsciente, dando al término mártir su sentido: ser testigo. Se trata de un testimonio abierto³⁵. El neurótico también es un testigo de la existencia del inconsciente, da un testimonio encubierto que hay que descifrar. El psicótico, en el sentido en que es, en una primera aproximación, testigo abierto, parece fijado, inmovilizado, en una posición que lo deja incapacitado para restaurar auténticamente el sentido de aquello de lo que da fe, y de compartirlo en el discurso de los otros” (Lacan, [1955-1956] 1984, p. 190)

Freud ([1925] 2021), tomando como modelo la pizarra mágica explica el funcionamiento del aparato anímico. Por un lado el sistema *P-Cc* que es el encargado de recoger las percepciones pero sin conservar huellas y por el otro un sistema que alberga las huellas duraderas de las excitaciones que recoge el sistema *P-Cc* formando sistemas mnémicos. Entre uno y otro sistema hay un punto de contacto (como entre la hoja de cubierta y la tablilla de cera en la pizarra mágica o block maravilloso) pero este contacto es intermitente, se ve interrumpido: “Por tanto, hago que las interrupciones que en la pizarra mágica sobrevienen desde afuera, se produzcan por la discontinuidad de la corriente de inervación; y la inexcitabilidad del sistema percepción, de ocurrencia periódica, reemplaza en mi hipótesis a la cancelación efectiva del contacto” (Freud, [1925] 2021, p. 247). Puede hipotetizarse que en el caso de Irineo no existe esa discontinuidad de contacto entre sistemas y que ello muestra las consecuencias de la infalibilidad de los dos polos del aparato anímico que propone Freud, “...su percepción y su memoria eran infalibles” (Borges, 1996, p. 167). Irineo Funes hace jugar a cielo abierto el inconsciente –cabe aclarar que Lacan utiliza esta

Bearbeitung implica un esfuerzo de trabajo sobre un objeto, por ejemplo: labrar un diamante o labrar la tierra. (Hanns, 1996)

³⁵ La noción de Testimonio será ampliada en el capítulo sobre “Testimonio y autobiografía”, resulta de suma importancia para esta tesis la noción de “testimonio abierto” por la estrecha relación que esto guarda con el género Memorias.

expresión en el Seminario III para referirse a un paciente psicótico: “Lo hacía jugar a cielo abierto, porque, debido a circunstancias excepcionales, todo lo que en otro sujeto hubiese estado reprimido, estaba sostenido en él por otro lenguaje, ese lenguaje de alcance algo reducido que se llama un dialecto” (Lacan, [1955-1956] 1984, p. 89). Irineo Funes se lamenta: “Mis sueños son como la vigilia de ustedes (...) Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras” (Borges, 1996, p 168), además el narrador plantea que el protagonista “era casi incapaz de ideas generales, platónicas.” (1996, p. 171).

Similar a Funes es el Gran políglota que imagina el escritor italiano Fabio Morábito (2014). Un personaje orgulloso de saber tantos idiomas al punto de no recordar cuál es su lengua materna. Una vez que aprende un idioma no lo olvida, tampoco lo actualiza ni lo practica porque todo el tiempo está aprendiendo un nuevo idioma. El Gran políglota es “un archivo muerto de lenguas, una especie de diccionario viviente” (Morábito, 2014, p. 53). En Funes hay una referencia al diccionario de Latín, el Gran Políglota es en sí mismo un *lexicón*, sin embargo ninguno de los dos maneja el arte de la conversación, ambos son “absorbido[s] por su trabajo de inmensa fagocitosis verbal” (Morábito, 2014, p. 54) quedando crudamente a la vista esa capacidad de parasitar que tiene el lenguaje.

Hechos dignos de ser recordados (Memorabilia)

*Decir toda la verdad es imposible.
Y no por el deseo de ocultar algo, sino porque los recuerdos se
sumergen en la misma atmósfera de los sueños*
Juan Carlos Onetti

En una nota al pie del libro *La invención de las enfermedades mentales* (2008) José María Álvarez comenta sobre la dificultad que supone traducir el título del libro de Schreber, y sugiere que en lugar de traducirse como “Memorias de un enfermo de nervios” podría optarse por “Hechos dignos de ser recordados de un enfermo de los nervios” (Álvarez, 2008, p. 405). Esto se debe a la cantidad de sentidos que condensa la palabra alemana compuesta *Denkwürdigkeiten*. Se destaca de la traducción propuesta por Álvarez la diferencia entre recordar acontecimientos y recordar hechos. Para que un hecho se convierta en acontecimiento debe ser leído de manera retroactiva, esquema de la articulación significativa mínima S1-S2. Puedo arriesgarme a formular que los hechos se corresponden con aquellos S1 aislados de la cadena significativa.

Como una hipótesis de aproximación se podría afirmar que Freud propone que el inconsciente es un tipo de memoria. Memoria que a su vez podría imaginarse como una máquina de olvidar y no como una función psíquica superior localizable cerebralmente. Esta es su respuesta a los debates de las ciencias de la memoria que estaban surgiendo a fines del Siglo XIX y que se desarrollaron en la primera parte de esta tesis.

Para los griegos la poesía, es decir lo que para ellos era la literatura, es hija de Zeus y Mnemosine. La literatura es hija de la memoria. Todas las musas: Clío, la historia; Euterpe, la música; Talía, la comedia; Melpómene, la tragedia; Terpsícore, la danza y el canto; Erato, la elegía; Urania, la astronomía; Polimnia, poesía lírica, Caliamne, poesía épica y la elocuencia, eran hijas de la memoria. Las memorias pueden definirse de acuerdo a la perspectiva histórica y también como un género literario. Algunos pasajes de la investigación de Martyn Lyons sobre *La cultura escrita de la gente común en Europa, c. 1860-1920* pueden orientar sobre el primer aspecto: “(...) forman un género híbrido entre libro contable, libro genealógico y libro histórico. No siguen normas canónicas ni cumplen con las expectativas de una autobiografía o un *journal intime*. Son formas *sui generis* de escritura popular y es por eso que ameritan tener un capítulo propio”. (Lyons, 2016, p. 354).

La hibridez es una característica fundamental de las memorias. En cuanto a sus funciones Lyons menciona las siguientes: “(...) el llevar las cuentas, registrar los activos de la

familia, preservar el registro genealógico y mantener en forma intermitente una crónica histórica. Los textos eran polisémicos: muchas voces con diferentes registros. Estos escritos cotidianos estaban hechos de anotaciones separadas, discontinuas, y se actualizaban cada vez que surgía la necesidad” (Lyons, 2016, p. 355). De todas las funciones que Lyons enumera resulta particularmente llamativa una de ellas: “Los libros de memorias cumplían la tarea crucial de autorrepresentar a la familia” (Lyons, 2016, p. 371).

Lyons atribuye la extinción de los libros de memorias a distintas causas: el surgimiento de los escritos en primera persona, entre ellos el género autobiográfico (su hipótesis es que ello evoluciona hacia lo que hoy conocemos como el diario íntimo); la estandarización de libros contables y diarios; transformaciones familiares que llevaron a la disociación de la familia basada en el linaje. Esto no es simplemente un dato anecdótico, puesto que durante este período de transición de las memorias al diario moderno es cuando Schreber publica sus escritos.

Respecto del segundo aspecto, las memorias como género literario, Ricardo Piglia reafirma el carácter de hibridez de los diarios cuando dice: “El diario es híbrido por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad. Mezcla política, historias, viajes, pasiones, cuentas, promesas, fracasos” (Piglia, 2014, p.87).

Las memorias, muestra Piglia, son un género literario cómico, cómico en qué sentido, en que por antonomasia son paradójicas, ya que la memoria sirve para olvidar y un diario es una máquina de dejar huellas. Entonces si el inconsciente es la memoria ¿un diario es una máquina de dejar huellas en lo real?, las huellas mnémicas permanentes en términos de Freud. Durante una de las reuniones de los miércoles, específicamente la del 13 de febrero de 1907, el profesor Freud realiza una puntuación que articula diario íntimo y represión: “(...) los diarios íntimos pueden ser considerados un medio de represión [tanto como de expresión]. Por esa época, Freud tenía un paciente que llevaba su diario con el mayor celo. Ahora ese diario puede examinarse a la luz del psicoanálisis, descubrimos que lo esencial, el material inconsciente de los primeros años de infancia, está omitido constantemente” (Nunberg, H. y Federn, E.; 1979; pág. 134). Recordemos en este sentido que para Rosa (2004) el olvido matricial es el elemento que funda todo acto autobiográfico.

Si por un lado la novela (familiar) envuelve un secreto que implica una formación de compromiso, basada en una sustitución metafórica, las memorias cumplen la función metonímica del recuento. Algo de ello advierte Freud en su historial clínico sobre el Presidente Schreber en el que afirma lo siguiente: “La indagación psicoanalítica de la

paranoia sería de todo punto imposible si los enfermos no poseyeran la peculiaridad de traslucir, aunque en forma desfigurada, justamente aquello que los otros neuróticos esconden como secreto” (Freud, [(1910) 1911] 2018, p.11). Para Freud, en los casos de paranoia se trata de algo que aparece desfigurado, pero que no es un secreto como lo es en el caso de las neurosis. Tal vez, se trata de un funcionamiento del inconsciente que no tiene que ver con la novela ni con el secreto sino con aquello que Funes muestra como el inconsciente jugando a cielo abierto, la agonía del ardor resplandeciente de la memoria absoluta.

No se puede hablar de psicosis infantil como equivalente a la neurosis infantil, tal vez puede tratarse en la primera de una genealogía, una de las funciones de las Memorias. Philippe Ariès, en su libro *Ensayos de la memoria*, plantea que la historia del término Memorias se encuentra ligada a dos ideas: la del renombre y la de una historia (Ariès, 2016).

Respecto de la función de las Memorias como renombre puede seguirse como línea de investigación una indicación de Germán García en su curso “Variaciones sobre psicosis” (2011): la relación del nombre con lo simbólico es la genealogía. ¿No es acaso la genealogía en la psicosis lo que podría ponerse en el lugar de la novela familiar y no cumpliría entonces la función de nombrarse de algún modo en el mundo? Respecto de la memoria no se trata de una historia novelada, sino un inventario o -en términos de Ariès (2016)- de un catálogo de ancestros, un legado para las futuras generaciones, una herencia que un padre puede dejar a su hijo.

Una novela, por el contrario, como un recuerdo encubridor, es construida; por ello Piglia (2014) equipara al novelista con el historiador, ambos tejen ficciones, ambos construyen la historia a partir de “fragmentos”, una historia que siempre es a destiempo y sucede en el futuro. De esto da cuenta la novela familiar del neurótico, ficción construida, no para dar un sentido al pasado, sino para poder en un futuro (siempre retroactivo)³⁶ enfrentar el encuentro con el Otro sexo.

Tanto la novela como las memorias son tópicas, en el sentido que son lugares que permiten articular la historia de un sujeto. Tópicas porque el tiempo se ordena en un espacio determinado, el universo ficcional o el testimonial. Freud utilizó esta palabra para explicar el aparato psíquico. Algunas memorias entonces cumplirían esa función que Lacan nombra en su escrito “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de las psicosis” ([1958] 2010) como el “secretario del alienado”. Entendiendo al Secretario en su acepción de esos libros, manuales que consistían en preformas narrativas, modelos que permitían la escritura

³⁶ “La literatura siempre es inactual, dice en otro lugar, a destiempo, la verdadera historia. En el fondo todas las novelas suceden en el futuro.” (Piglia, 2014, p. 118)

de cartas a quienes no manejaban esa arte. Para ilustrar esta función nos basta con la lectura de las Memorias del Presidente Paul Schreber, también podrían mencionarse las de Amélié Nothomb y los *Moments of being* de Virginia Woolf, entre otras. Estos artificios textuales, como Funes, pueden ser algunos de los que Germán García (2009) llama en su texto *El recurso a la infancia* “sujetos sin novela”.

Alejandra Pizarnik, la imposibilidad de la novela

El psicoanálisis debería ser la ciencia del lenguaje habitado por el sujeto. En la perspectiva freudiana, el hombre, es el sujeto capturado y torturado por el lenguaje.

Jacques Lacan

Me avergüenza escribir un diario. Preferiría que fuese una novela.

Alejandra Pizarnik

Pero lo que no comprendo son las familias de las palabras.

Una vez mi abuela incluyó en una misma frase <<teja y tejo>> y <<lógobre y lúgubre>>

Alejandra Pizarnik

Si hubo una autora argentina que se sumergió en la práctica de las llamadas *escrituras del yo* fue Alejandra Pizarnik. Escritora prolífica de cartas, del diario íntimo (hábito que la acompaña desde la adolescencia hasta que decide poner fin a su vida), de autoficciones y de los *cahiers* que se encuentran en Princeton. En uno de ellos, su cuaderno de escritura, armó una especie de biblioteca portátil al ir anotando poemas y comentarios. En el otro ejercitó el idioma, tanto el castellano como el francés.

Alejandra Pizarnik, incansable trabajadora del lenguaje, ensaya con tarjetas distintas combinaciones posibles de palabras para encontrar la precisa para sus poemas. En el prólogo que escribe en el año 1962 a la “Antología consultada de la joven poesía Argentina” detalla su minuciosa metodología, su exhaustiva búsqueda para componer con esos sonidos de *lalangue*, que ella percibe como imágenes (imágenes acústicas decía Saussure del significante), sus poemas cada vez más breves. La poeta cuelga un papel del muro, que se convierte en el soporte de su obra, y al estilo de los artistas plásticos lo *contempla*. En ese espacio juega, cambia versos, suprime e intercambia imaginando en ese vacío; su material: palabras. En el mencionado florilegio Alejandra describe este procedimiento: “A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual. (Agrego que mi afición al silencio me lleva a unir en espíritu la poesía con la

pintura; de allí que donde otros dirían instante privilegiado yo hable de espacio privilegiado” (Pizarnik, 2002, p. 300).

Siempre acecha la sospecha de una lúgubre presencia en los diarios íntimos, basta con leer los de Alejandra Pizarnik o Cesare Pavese para constatarla. No en vano Piglia al hablar de los diarios de Pavese afirma lo siguiente: “La función del diario es hacer posible el suicidio, de hecho (ha escrito Stendhal) <<un diario es siempre una especie de suicidio>>”. (Piglia, 2019, p. 145) Muchas veces, dice Alan Pauls, al diario íntimo se lo encuentra al lado de un cadáver. La clásica frase “querido diario” nos muestra el estrechísimo punto de contacto entre carta y diario. El género epistolar también nos enseña esa relación intrínseca entre las *letters* y la muerte. *Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall Street*, es el texto de Melville publicado en dos entregas mensuales en la *Putnam's Magazine* en 1853 con el que muchos de los estadounidenses que sabían leer se enteraron de la existencia de la *Dead Letter Office* creada en Washington, D.C en 1825. Estas cartas muertas a las que se refiere Lacan, con el nombre *cartas en sufrimiento* llegan a destino y enseñan algo: que una carta siempre está un poco muerta³⁷, ya que es un hecho de lenguaje. Dead letter: Carta/letra muerta. Bartleby lleva esto al extremo: lo único que puede saberse en el relato sobre este personaje son los rumores que indican que había trabajado como empleado subalterno en la Oficina de Cartas Muertas de Washington hasta ser despedido de su función: “Cuando pienso en este rumor, apenas puedo expresar la emoción que me embargó. ¡Cartas muertas!, ¿no se parece a hombres muertos? Concebid un hombre por naturaleza y por desdicha propenso a una pálida desesperanza. ¿Qué ejercicio puede aumentar esa desesperanza como el de manejar continuamente esas cartas muertas y clasificarlas para las llamas? Pues a carradas las queman todos los años. A veces el pálido funcionario saca de los dobleces del papel un anillo -el dedo al que iba destinado, tal vez ya se corrompe en la tumba-, un billete de Banco remitido en urgente caridad a quien ya no come, ni puede ya sentir hambre; perdón para quienes murieron sin esperanza; buenas noticias para quienes murieron sofocados por insoportables calamidades. Con mensajes de vida, estas cartas se apresuran hacia la muerte.” (Melville, 2018, p. 85).

Los días del escribiente transcurrían de esa manera...en suspenso, en *sufrimiento* mostrando esa inercia propia del goce que se condensa en su famoso sintagma *I would prefer*

³⁷ Una hipótesis que arriesga Armando Petrucci en su texto *Escribir cartas: una historia milenaria* es la siguiente: “¿Aparece entonces en el siglo XX una relación entre el progresivo incremento numérico de la práctica epistolar y un aumento paralelo de la conciencia de muerte? Muchos indicios hacen pensar que esa relación puede haber existido y que quizás subsista hasta el día de hoy, y no sólo relacionada con acontecimientos bélicos u otros análogos” (Petrucci, 2018, p. 175)

not to. “Así pues debemos detenernos en la palabra *sufrimiento* (*souffrance*). ¿Qué hay en esta espera (*souffrance*) a propósito de la cual, por otra parte, Lacan evoca el automatismo de repetición, que hace que el significante sólo abandone su lugar si es para volver a su punto de partida? En esta espera, simplemente, hay goce.” (Miller, 2006, P. 295)

¿Acaso el diario no es una perpetua carta en sufrimiento? Siempre llega a su destino (la escritura) pero también queda a la espera de algún lector entrometido que busca la develación de un secreto. El diario íntimo *simula* un secreto, en esto encontramos un punto de contacto con la novela³⁸, sin embargo quien va en busca de esa promesa pronto se decepciona. Dice Alan Pauls en su prólogo a la selección de diarios de escritores: “Si perderse en un diario íntimo es más fácil y voluptuoso que encontrarse, que encontrar algo (verdad, revelación, cara oculta: alguno de nuestros patéticos *rosebud* de cada día), es quizás de nuevo con Blanchot, porque no hay nada más secreto que las vías de acceso a un secreto. (...) Experto en crear la ilusión de encerrar un secreto, el diario íntimo es igualmente ducho en el arte de defraudarla” (Pauls, 1996, p. 8) .

Resulta llamativa la intervención que convierte a un objeto único y generalmente manuscrito –como lo es el diario íntimo– en un objeto masivo puesto en circulación para la venta y al alcance de los ojos de los curiosos lectores. Son dos las ediciones de los diarios de Alejandra Pizarnik que se utilizaron para la presente tesis, ambas de la editorial Lumen. La primera de ellas es la cuarta edición, realizada en el año 2016, de una primera versión del año 2003. La segunda es un ejemplar notablemente más voluminoso que el primero ya que cuenta con un poco más del doble de páginas. Su edición estuvo a cargo de la misma editora, doce años después de la primera publicación. Las distintas ediciones causaron polémica entre algunos estudiosos de la obra de Pizarnik, debates que giran en torno a la censura, a los fragmentos que se incluyen o se excluyen en cada una de las versiones y a la figura de la autora construida por la editora o por la propia Pizarnik. La pregunta sobre la función que tiene para la poeta llevar un diario va tomando distintas tonalidades conforme pasan las páginas. Pueden encontrarse reflexiones sobre la escritura, sobre la lectura de diversos textos, registro de fragmentos de su vida³⁹. A los fines de esta tesis se hará particular hincapié en lo

³⁸ Ver en la presente tesis, en el capítulo destinado a la novela familiar, el desarrollo de Piglia en sus clases acerca de Onetti sobre el secreto en torno al cual se trenza la *nouvelle*.

³⁹ Cabe aclarar que, las escrituras del yo no dejan de ser una autofiguración en la que un escritor opera sobre su propia imagen y que las afirmaciones que se hagan competen a esa figuración y no directamente a la persona. Gastón Cottino, al hablar sobre Esther y Milena Busquets, realiza esta importante aclaración: “Antes de adentrarnos en el análisis, es importante aclarar que tanto las memorias como la autoficción son subgéneros de la llamada literatura del Yo, que no permiten hacer conjeturas ni aseveraciones sobre las personas en cuestión. Pues se trata de ficciones, tal como lo demuestran, entre otros, Paul De Man”. (Cottino, 2016, p. 90)

que atañe a la relación entre novela y diario íntimo (entendido éste como una forma de memorias).

El corpus de la obra diarística de Alejandra Pizarnik, consta de un total de treinta documentos: correspondientes a 1954, 1955, 1956, 1961 y 1972. Ana Becció, la editora de este volumen, ubica una de las funciones que tiene para la poeta la práctica de escritura de sus diarios: “la búsqueda de una *prosa*, la ambición de dotarse de un lenguaje concreto que le permita un día escribir una novela” (Becció, 2016, p. 11). Desde muy temprana edad Pizarnik encuentra dificultades en la construcción de un relato novelado. Una joven Alejandra de 19 años protesta en una entrada de su diario del 27 de junio de 1955: “No sé escribir. Quiero escribir una novela, pero siento que me falta el instrumento necesario: conocimiento del idioma. (...) ¡mi problema esencial es escribir, escribir y escribir!” (Pizarnik, 2016, p. 28). Como primera aproximación se puede aventurar a desprender de este fragmento una relación entre la dificultad de novelar y el desconocimiento del idioma. Por supuesto que no en un sentido técnico de la escritura, ni desconocimiento de la ortografía ni de la gramática sino en el sentido en que Miller se refiere a Lacan y su modo de dar diagnóstico de las psicosis en las presentaciones de enfermos diciendo que el sujeto es perfectamente normal: “Era significar, precisamente, que el sujeto tenía la intuición de ignorar la lengua que habla” (Miller, 1987, p. 185). Con ello se refiere a que quienes viven en el sentido común creen que no ignoran la lengua que hablan, la entienden como un mero instrumento de comunicación, pero lo cierto es que es una máquina de generar malentendidos.

Para la poeta el lenguaje es aquello que *hace la ausencia*, tal como lo plantea en su poema titulado “En esta noche, en este mundo” (Pizarnik, 2020, p. 398). Alejandra ignoraba la lengua que hablaba y lo plantea en estos términos: “El problema es el de siempre: ¿cómo podría yo atreverme a escribir en una lengua que no conozco?” (Pizarnik, 2016, p. 456). Parafraseando a Marthe Robert (1973) se deduce que lo que se novela son los orígenes. ¿Qué sucede cuando no hay novela? Se esboza una genealogía y con ello se simula una novela de los orígenes. Registra Pizarnik en julio de ese mismo año: “Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen. Con las manos tendidas y el pájaro herido balbuceante y sangriento. Con los labios expresamente dibujados para exhalar quejas. Con la

frente estrujada por todas las dudas. Con el rostro anhelante y el pelo rodante. Con mi acoplado sin freno.

Con la malicia instintiva de la prohibición. Con el álito negro a fuer de tanto llanto. Heredé el paso vacilante con el objeto de no estatizarme nunca con firmeza en lugar alguno. ¡En todo y en nada! ¡En nada y en todo!” (Pizarnik, 2016, p. 30) La posición de radical desconocimiento del lenguaje y su poesía como composición musical de palabras, el tratamiento del sonido de la lengua mediante sus poemas, la incapacidad de desprenderse del sonido para intentar un sentido que no sea metonímico, un sentido que le permita escribir “La marquesa salió a las 5”⁴⁰ parecieran ser aquello que le imposibilita la construcción de su novela⁴¹. Se puede encontrar allí un contrapunto entre la metáfora que se encuentra en la novela familiar –Germán García hace referencia a “El frasquito” de Luis Gusmán mostrando cómo este objeto “aparece como un significante privilegiado que sirve para realizar todas las conmutaciones”. (García, 1979, p. 80)– y las publicaciones de Schreber y Pizarnik donde se encuentra un funcionamiento de la memoria como metonimia. En junio de 1955 Pizarnik consigna en su diario: “Aparentemente cada cosa tiene su sustituto. Sustitución que se sucede infinitamente. *Yo creo que nada se reemplaza*” (Pizarnik, 2016, p. 24). Es la sustitución la definición por excelencia de la metáfora, pero al decir metáfora infinita introduce una paradoja de lo imposible.

Su desconocimiento del lenguaje es extremo: Alejandra Pizarnik asienta en su diario que recibe una carta de Antonio Requeni en la que el poeta le dice que no entiende sus versos y que por favor se los explique, ella pregunta: “Y a mí, ¿quién me los puede explicar?” (Pizarnik, 2016, p. 65). En el año 1957 escribe sobre la extrañeza que siente al conversar y agrega: “No, no soy yo la que habla. No hay pruebas de que soy yo” (Pizarnik, 2016, p. 85). Esto pone en relieve el problema de definir qué es el yo en las denominadas escrituras del yo, cuestión que será retomada en esta tesis al trabajar el testimonio.

Alejandra se reprocha en sus diarios reiteradas veces sobre su imposibilidad de escribir novelas, insiste incesantemente, busca palabras que le permitan armar su prosa de una manera no fragmentada: “He buscado cinco mil palabras en el diccionario. Pensando en

⁴⁰ Esta frase, dice Valery, es una primera frase nefasta para iniciar una novela. Sin embargo, es la frase con la que comienza la novela “62, modelo para armar” de Julio Cortázar. Pizarnik inserta esta frase en su versión de Alicia en el país de las maravillas, titulada *El hombre del antifaz azul* con una pequeña variación: “La marquesa salió a las cinco y cinco”. (Pizarnik, 2018, p. 50)

⁴¹ En la entrada de su diario del día 29 de junio del año 1962 Alejandra Pizarnik escribe: “Yo quisiera escribir una novela, pero al decir yo no pienso en mí sino en la que quisiera ser, es decir, la que sería capaz de escribir una novela. También me considero incapaz de escribir en prosa. Pero decirlo es también prosa, decir de mi incapacidad también es escribir”. (Pizarnik, 2016, p. 419)

la novela” (Pizarnik, 2016, p. 140). Mientras busca la prosa Alejandra *cantará* en lugar de *contar*: “La poesía es una introducción. <<Doy>> poemas para que me tengan paciencia. Para que me esperen. Para distraerlos hasta que escriba mi obra maestra en prosa” (Pizarnik, 2016, p. 367).

¿Cómo novelar cuando las palabras son cosas? Pizarnik registra el 23 de febrero de 1963: “*No comprendo el lenguaje. Sólo me atengo al lenguaje*” (Pizarnik, 2016, p. 326) Al día siguiente anota: “En mi caso, las palabras son cosas y las cosas palabras. Como no tengo cosas, como no puedo nunca otorgarles realidad las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es la fantasma del nombre). Ahora sé por qué sueño con escribir poemas-objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de materialismo dentro del sueño” (Pizarnik, 2016, p. 85). La relación entre las palabras y las cosas ha interpelado a Pizarnik y aparece de manera incesante en su poesía, por ejemplo en su brevísimo poema titulado *Solo un nombre* ella versa: “alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra” (Pizarnik, 2020, p. 64).

La reflexión sobre el lenguaje atraviesa toda la obra freudiana, desde la temprana monografía sobre *La afasia* la pregunta sobre la relación entre las cosas y las palabras no escapa a su interés. En la interpretación de los sueños propone la siguiente hipótesis: “Las deformaciones léxicas del sueño se asemejan mucho a las que conocemos en la paranoia, pero que tampoco faltan en la histeria y en las ideas obsesivas. Tanto para el sueño como para las psiconeurosis la fuente común son los artificios verbales de los niños, que en ciertos períodos tratan de hecho a las palabras como si fuesen objetos e inventan lenguajes nuevos y formaciones sintácticas artificiales” (Freud, [1900] 2004 a, p. 309). Quince años después, en una nota al pie de su texto sobre *Lo inconsciente*, afirma: “También el trabajo del sueño, ocasionalmente, trata a las palabras como cosas, y así crea frases o neologismos «esquizofrénicos» muy similares”. (Freud, [1915] 1984, p. 196)

Alejandra Pizarnik intenta en reiteradas oportunidades la escritura de un relato pero el sentido se escapa. La pregunta insiste, ¿cómo explicar los vanos intentos de novelar de quien percibe las palabras como cosas? Reflexiona sobre ello en su diario y en una entrada de abril de 1958 escribe: “A medida que leo esta novela descubro que jamás podré obtener la poesía de la acción, como hace J. G. Es más: no puedo describir una acción continuada, que se deslice naturalmente. ¡Ah! Es que mi fluir interno no transcurre así, mejor dicho, no transcurre en absoluto. La única poesía que puedo concretar es la expresión de mi suceder anímico (sucesión que responde a un tiempo carente de pasado, de presente y de futuro) o la descripción de mis fantasías-descripción fantástica, onírica, infantil y mística, pero que en mí

funciona como razón, entendimiento y pensamiento-. De allí, que la idea de hacer una novela al estilo «ortodoxo» es decir, narrando, significa elegir lo que es más opuesto a mi naturaleza. (Gide, diario de Du Bos.)”. (Pizarnik, 2016, p. 123)

Su fluir no ocurre, no transcurre en absoluto. Miller, al referirse a un caso de “Los inclasificables” (Miller, 2005, p. 345-346) utiliza el oxímoron “eterno presente”. El estilo de escritura de Alejandra enseña que ante la suspensión del fluir se encuentra una solución en el ejercicio de escritura de un diario: “Acaricié el sueño de vivir sin tomar notas, sin escribir un diario. (...) Pero me asfixio y a la vez me marea el espacio infinito de vivir sin el límite de un «diario»” (Pizarnik, 2016, p. 482). El diario aparece como una órtesis que sirve de límite a ese eterno presente.

Alejandra, lapidaria⁴² del lenguaje, intenta en la escritura de sus diarios una prosa que no logra, que no se realiza como novela sino como otra cosa. Solo puede ejercer la función poética del lenguaje; desesperada se pregunta por qué no puede contar en vez de cantar, cómo desprenderse del sonido para crear un sentido. El 26 de junio de 1962 reflexiona en su diario: “Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie. Tal vez si me obligaran a ver, si me obligaran a expresar fielmente lo que veo. La poesía me dispersa, me desobliga de mí y del mundo. Pero contar en vez de cantar. No sé. Es como el lápiz mágico con el que soñaba de niña: que supiera, solo, multiplicar y dividir. Así que ahora, me gustaría escribir novelas en el estilo más realista y tradicional que existe. No sé porqué me parece que una novela así es un verdadero acto de creación. Porque la poesía no soy yo quien la escribe”. (Pizarnik, 2016, p. 225).

Su diario es la morada en la que intenta sustituir la anhelada prosa imposible, una especie de novela ortopédica: “Incluso encuentro cierto placer en escribir este diario, placer de escribir deprisa y saber que muchas palabras me esperan para subir de un salto a mi prosa como un tren rápido”. (Pizarnik, 2016, p. 447). La poeta no logra escribir más allá de los fragmentos, busca tal vez un modelo: “Salvo que ponga un relato ajeno como modelo -o molde- y diga lo mío según la misma cantidad de hojas y distribución.” (Pizarnik, 2016, p. 416). Se me ocurre que es el relato sobre sobre Erzsébet Báthory de Ecsed de Valentine Penrose *La condesa sangrienta* (2019) condesa que Lacan cita en su Seminario 17, el molde que utiliza Pizarnik para escribir en prosa su “Condesa sangrienta”. Lo pienso de esta manera

⁴² Este término refleja no sólo la cuidadosa labor de la poeta con las palabras como si fueran piedras preciosas, sino que ella capta con total crudeza la muerte que está implícita en el lenguaje mismo. “El significante, tal vez empiezan ustedes a entenderlo, materializa la instancia de la muerte”. (Lacan, [1953] 2001, pág. 18)

porque entiendo que Alejandra toma prestadas las palabras de Penrose y las reordena logrando un texto aún más hermoso.

En julio de 1969 esta idea se presenta nuevamente: “Para escribir cuentos y novelas es preciso *planear*, hacer proyectos (pocos o muchos, no importa). Hay que planificar, ordenar en capítulos, saber de antemano qué se va a decir. Al azar de la máquina de escribir surgen prosas que son una muestra de lenguaje errante. (...) Además lo que yo necesito decir carece de duración. Todo aparece como devorado, como carcomido. Único método de trabajo: tener delante un modelo” (Pizarnik, 2016, p 479-480). Después de todo, Pizarnik nos enseña que vivir en la novela se trata de la posibilidad de hacer lazo, de vivir en el sentido común y cotidiano. Se reprocha en su diario sobre el descomunal esfuerzo que supone escribir un artículo de crítica literaria porque esto le implica: “reducirme al lenguaje de todos, al lenguaje diurno de la prosa clara” (Pizarnik, 2016, p. 365).

Inmediatamente reflexiona sobre su proceso de escritura en su diario y se pregunta: “¿Por qué escribo? Para asombrarme yo, que nada sé de las palabras. Mi utópico afán es llegar a escribir en una prosa simple, chata, común, sin imágenes poéticas. O sea, tengo nostalgias del pensamiento más o menos lógico de los demás. Yo me acallo, si debiera hablar <<como lo siento>> irrumpiría en sonidos ininteligibles: así pienso, así vivo” (Pizarnik, 2016, p. 365). Años después escribe en su diario acerca de su búsqueda sin éxito de un lenguaje compartido: “Por mi parte, también yo trato de ser vulgar, a fin de tener un lenguaje en común, de participar del lenguaje de todos” (Pizarnik, 2016, p. 430).

Tener un lenguaje común es equivalente a vivir en la novela, Pizarnik desconoce la lengua que habla y esto imposibilita que habite la rutina⁴³. Una rutina entendida como lo señala Miller: aquello que sostiene una convicción imposible de soldadura entre significante y significado, esta creencia en el signo saussureano (correspondencia entre concepto e imagen acústica) brinda la tranquilidad de vivir como si existiera un solo y mismo sentido: “(...) esa buena rutina que nos asegura que el significado siempre dé el mismo sentido, esa buena rutina que nos garantiza la veracidad del sentimiento de que formamos siempre parte del mismo mundo o, mejor aún, de lo que nos queda como mundo, y que no tiene gran alcance, es decir, el mundo de nuestras costumbres, el mundo de los allegados, el mundo de la familia, un mundo ultrarreducido que se encoge a medida que las intenciones que proceden

⁴³ Respecto de la rutina dice Lacan en su Seminario Aún: “Lo que permanece en el centro es esa vieja rutina según la cual el significado conserva siempre, a fin de cuentas, el mismo sentido. Este sentido se lo da el sentimiento que tiene cada quien de formar parte de su mundo, es decir, de su pequeña familia y de todo lo que gira alrededor”. (Lacan, 2006, p. 55)

del discurso de la ciencia lo hacen vacilar” (Miller, 2013, p. 33). La escritura de Joyce ataca la rutina, podría agregarse que también lo hace la de Pizarnik.

Tal vez la belleza de sus palabras sean las que permiten la licencia de introducir una cita textual más de Pizarnik, después de todo, nadie podría decirlo mejor que ella, aquí un fragmento de Sala de psicopatología, verso libre que escribe durante su internación en el Hospital Pirovano, un año antes de que le ponga fin a su vida con *Seconal*:

“(…) El hombre está herido por una desgarradura que tal vez, o seguramente, le ha causado la vida que nos dan.

"Cambiar la vida" (Marx)

"Cambiar el hombre" (Rimbaud)

Freud:

"La pequeña A. está embellecida por la desobediencia", (Cartas...)

Freud: poeta trágico. Demasiado enamorado de la poesía clásica. Sin duda, muchas claves las extrajo de "los filósofos de la naturaleza", de "los románticos alemanes" y, sobre todo, de mi amadísimo Lichtenberg, el genial físico y matemático que escribía en su Diario cosas como:

"Él le había puesto nombre a sus dos pantuflas"

Algo solo estaba, ¿no?

(Oh, Lichtenberg, pequeño jorobado, yo te hubiera amado!)

Y a Kierkegaard

Y a Dostoyevski

Y sobre todo a Kafka

a quien le pasó lo que a mí, si bien él era púdico y casto

- "¿Qué hice del don del sexo?" -y yo soy una pajera como no existes otra;

pero le pasó (a Kafka) lo que a mí:

se separó

fue demasiado lejos en la soledad

y supo -tuvo que saber-

que de allí no se vuelve

se alejó -me alejé-

no por desprecio (claro es que nuestro orgullo es infernal)
sino porque una es extranjera
una es de otra parte,
ellos se casan,
procrean,
veranean,
tienen horarios,
no se asustan por la tenebrosa
ambigüedad del lenguaje
(no es lo mismo decir *Buenas noches* que decir *Buenas noches*)
El lenguaje
-yo no puedo más,
alma mía, pequeña inexistente,
decidite;
te la picás o te quedás,
pero no me toques así,
con pavura, con confusión,
o te vas o te la picás,
yo, por mi parte, no puedo más.” (Pizarnik, 2020, p. 415-417)

Alejandra y su dificultad de vivir en el sentido común: no asustarse por la ambigüedad del lenguaje. Hay un enigma que atraviesa a la poeta: cómo convertir memorias en novela. ¿No es éste, acaso, el esfuerzo de Freud con el hombre de los lobos? Proyecto que luego llevó a cabo Muriel Gardiner.

El hombre de los lobos, un estilo calcado sobre lo vivido

*Siempre habrá narración, dice, pero no necesariamente
siempre habrá novela.*

Ricardo Piglia

El hombre de los lobos y un esfuerzo genealógico

Serguéi Konstantínovitch Pankéyev asiste a una consulta con Freud en febrero de 1910. Se había sometido a varios tratamientos previos con diferentes médicos, el neurólogo Vladimir Bechterev, el psiquiatra y neurólogo Theodor Ziehen, el psiquiatra Emil Kraepelin y Moshe Woolf. Strachey (2018) en su “Nota introductoria” al texto “De la historia de una neurosis infantil (el Hombre de los Lobos)” (Freud, [1918(1914)] 2018) señala que su análisis con Freud se extendió hasta el mes de julio del año 1914. En octubre el psicoanalista comienza a escribir el historial que terminaría el mes de noviembre del mismo año y publicaría cuatro años después. El paciente del profesor Freud llega al tratamiento psicoanalítico siendo “una persona por completo dependiente e incapaz de sobrellevar la existencia” (Freud, [1918(1914)] 2018, p. 9).

Este joven ruso pasará a la historia del psicoanálisis por ser el protagonista de uno de los historiales clínicos más importantes de Sigmund Freud. Será conocido como el *Hombre de los lobos*, nominación que Freud le da al caso y nombre que el mismo paciente adopta al escribir sus memorias. En el primer apartado de las mismas, titulado *Recuerdos de mi infancia*, intenta con su escritura construir una genealogía familiar. Lo que en esas memorias el Hombre de los Lobos simula construir, como Pizarnik, es el relato de los orígenes. El momento mítico e infantil que Freud intenta novelar en el historial clínico es construido de una manera genealógica detalladamente descriptiva en las memorias por el Hombre de los lobos. Este momento no está escrito en esa clave de la novela que señala Marthe Robert (1973): la formación de compromiso sino en clave de memorias de la que Funes es paradigma.

En las conversaciones que Karin Obholzer mantiene entre 1974 y 1976 con Serguéi Konstantínovitch Pankéyev, o el Hombre de los Lobos, acerca de un puntual recuerdo relacionado con su hermana éste afirma: “En todo caso, el recuerdo está, no se trata de una ficción, y no se trata de una conclusión ni de una construcción” (Obholzer, 1996, p. 49).

Lacan en su Seminario sobre *Las Psicosis* se refiere a una breve alucinación en la infancia del Hombre de los lobos en la que jugando con un cuchillo se corta y queda su dedo colgando de un pedacito de su piel: “El sujeto relata este episodio en un estilo que está calcado sobre lo vivido. Parece que toda localización temporal hubiese desaparecido” (Lacan, [1955-1956] 1984, p. 25).

Por un lado, como lo afirma el joven aristócrata ruso “hay” recuerdo, tal vez en el sentido de una imagen calcada, una reproducción fiel, sin construcción, totalmente distinto de aquellos recuerdos encubridores que plantea Freud. ¿Se trata de otro tipo de memoria, tal vez aquella que se corresponde con la noción de inconsciente a cielo abierto? Este estilo calcado implica que el suceso no es construido como un recuerdo encubridor, se puede hipotetizar que es por eso que el Hombre de los lobos inicia sus memorias con un capítulo titulado “Los recuerdos de mi infancia” (Gardiner, 1971, p.17). Acariciar el detalle de la palabra *de* es lo que orienta un contrapunto entre un recuerdo encubridor *referido* a la infancia y la escena calcada del Hombre de los lobos.

En la afirmación de Lacan está la idea de que toda localización temporal pareciera haber desaparecido. ¿No es acaso el eterno presente del que rezonga Pizarnik ante la imposibilidad de su novela? Hebe Tizio al referirse a la psicosis dice que: “hay imposibilidad de la memoria porque la alteración del temporal impide la historización” (Tizio, 2018) y que es por ello justamente que “hablar del pasado queda aplastado” (Tizio, 2018).

El inconsciente a cielo abierto

En una reseña que escribe Graciela Speranza (2018) sobre *La gran ventana de los sueños*, un libro de un argentino que decidió narrar sus sueños: Fogwill, plantea que en ellos hay una doble traducción: la primera, que deriva de los restos diurnos a los sueños y la segunda que consiste en el relato mismo. Freud intenta traducir la escena del sueño que da su nombre al caso, los lobos en la ventana, enseñando al sujeto a “leer su sueño. Este sueño se traduce como un delirio” (Lacan, [1952-1953] 2022, p. 23). Allí donde Freud intenta traducir una novela, el hombre de los lobos le responde con el delirio. Si bien los sueños son el modelo de la novela, tal como lo plantea Eric Laurent⁴⁴ (2011), el sueño paradigmático del caso del hombre de los lobos nos muestra otro tipo de funcionamiento más próximo al género discursivo de las memorias que de la novela.

⁴⁴ Plantea Eric Laurent en *La poética del caso lacaniano*: “En el momento en que Freud abandonó el relato del caso, la literatura integró los procedimientos del caso freudiano, y especialmente el relato del sueño y su interpretación. La obra más característica que testimonia esto es la novela *Traumnovelle* de Schnitzler, de 1926 (...)” (Laurent, 2011, p. 36).

Respecto de los sueños como modelo de la novela Piglia, en su catálogo sobre lectores que titula *El último lector*, afirma: “Digamos mejor que la novela –con Joyce y Cervantes en primer lugar– busca sus temas en la realidad, pero encuentra en los sueños un modo de leer” (Piglia, 2014, p. 21) El padre del psicoanálisis intenta plantar la novela, pero su paciente hace germinar las memorias, de hecho fue con el nombre con el que lo nominó Freud que Serguéi Konstantínovitch Pankéyev identificó su texto autobiográfico, *El Hombre de los Lobos* por el *Hombre de los Lobos*.

Freud dedicó un capítulo al análisis del sueño de los lobos blancos en la ventana. Lo titula “El sueño y la escena primordial”, en este texto Freud se esfuerza en construir esa escena de un modo meticuloso⁴⁵. El hombre de los lobos tiene una particular relación con tal escena: “Añadamos, para concluir el tema de esa escena originaria, la observación de Freud de que el sujeto no mantenía una relación solo de fijación con ella, sino además de «arrebato» [*gebannt*]” (Vicens, 2009, p. 8). Podría arriesgarse a decir que la construcción de esta escena en el análisis resultó fundamental para el *Hombre de los lobos* porque tal vez fue lo que le permitió luego poder escribir sus memorias: “consideramos que los recuerdos de infancia constituyen la escena arcaica, primaria, primitiva, que funda el acto autobiográfico. Por lo tanto no habría autobiografía sin esta escena arcaica” (Rosa, 2004, p. 54).

¿Las memorias del hombre de los lobos no se presentan acaso como una especie de sustitución de su novela familiar en tanto intentan conformar un linaje? Lo que a continuación plantea Nicolás Rosa puede orientar la respuesta: “Los textos se originan en mí: yo soy su propia historia o la historia de los textos coincide con mi historia, La autobiografía es aquella escritura que funda su propio linaje o que simula creer que el linaje textual comienza con ella” (Rosa, 2004, p. 62). Allí Rosa toma como ejemplo los *Recuerdos de Provincia* de Sarmiento y afirma: “Sarmiento no se siente hijo, sino padre de sí mismo y de su propia progenie: ese efecto es efecto del acto autobiográfico. La megalomanía sarmientina pasa por un delirio de filiación invertido: no sólo la construcción de una genealogía más o menos fabulosa que lo vincula a la historia de sus primeros padres –los proto-padres– fundadores de la Patria, sino una inversión de la genealogía donde el último término es el principio. Tarde o temprano toda autobiografía genera un mito de familia, pero al mismo tiempo una pérdida del sujeto en la ascendencia del linaje” (Rosa, 2004, p. 62).

Para Freud la escritura del caso se le presentó como un problema. Podría arriesgarme a decir que esas dificultades constituyen el eje fundamental del mismo. “No puedo escribir la

⁴⁵ Puede consultarse la extensa nota al pie número 17 en el texto freudiano en la que vincula el contenido manifiesto del sueño con el contenido latente (Freud, [1918(1914)] 2018, p. 41)

historia de mi paciente en términos puramente históricos o pragmáticos; no puedo brindar ni un historial clínico ni uno del tratamiento, sino que me veré precisado a combinar entre sí ambos modos de exposición” (Freud, [1918(1914)] 2018, p. 14) dice en el inicio del segundo capítulo del historial. Por su parte, Strachey afirma en su nota introductoria al texto que este se trata del caso más “elaborado” e importante de todos los casos de Freud y se detiene en la escritura del mismo: “Finalmente, tal vez sea legítimo llamar la atención sobre el extraordinario talento literario con el que Freud expuso el caso . Enfrentaba una tarea de pionero: la de ofrecer una descripción científica de sucesos psicológicos cuya novedad y complejidad no habían sido jamás imaginadas. El resultado es una obra que no sólo elude los peligros de la confusión y la oscuridad sino que, además, mantiene fascinado al lector desde el principio hasta el fin” (Strachey, 2018, p. 7).

La escritura que hace Freud del caso también deja ver un estilo que no es el modelo goethiano de los historiales del Caso Dora ni tampoco el del Hombre de las ratas. Piglia en sus clases sobre “Las tres vanguardias: Saer, Puig y Walsh”, plantea que “una obra dice cómo quiere ser leída” (Piglia, 2016, p. 23). Se trata de una poética interna, de un estilo. El hombre de los lobos, con un proceder parecido al de Irineo Funes, le pide que narre “todo” Freud plantea que será solo la neurosis infantil acerca de lo que va a versar el caso: “A pesar de que el propio paciente me instó a hacerlo, he declinado escribir la historia completa de la contracción de su enfermedad, su tratamiento y curación, porque lo considero una tarea irrealizable desde el punto de vista técnico e inadmisibles socialmente” (Freud, [1918 (1914)] 2018, p. 10). Freud, en un esfuerzo narrativo, intenta novelar allí donde el Hombre de los lobos le pide una “historia completa”, una especie de memoria absoluta.

Desde el Hombre de los lobos algo se trastoca en el estilo freudiano: “Hubo que esperar a la primera guerra mundial y la crisis que se produjo en todos los aspectos de la cultura para que Freud produzca una forma narrativa totalmente ajena a lo que hacía antes. Con el caso del Hombre de los lobos se transformaron las formas narrativas previas. A partir del momento en que Freud se topa con una forma de narración y deja de lado el modo literario que había inventado, no escribe más relatos de casos” (Laurent, 2011, p. 35).

A partir de este punto se desprende la hipótesis: a pesar de los esfuerzos la novela no se teje. Una forma de narración que, plantea Eric Laurent, responde a la crisis de la interpretación de los años 20. Los analistas que tenían como modelo el sueño y su interpretación “se topaban con la inercia del síntoma que resistía precisamente a la interpretación tan suelta e inmediata del sueño. Esta inercia sintomática parece que, al mismo tiempo, es un descubrimiento que introduce un malestar dentro de la comunidad analítica y

los analistas se preguntaban cómo transmitir este descubrimiento en una forma narrativa” (Laurent, 2011, p. 36-37) La estructura del sueño ya no vale en ciertos campos: “como por ejemplo en la psicosis que es cuando la interpretación está a cielo abierto” (Laurent, 2011, p. 37). De aquí se deduce que donde Freud intenta traducir la novela, aparece el delirio.

El esfuerzo narrativo de Freud en el relato del caso es el de novelar la escena primaria, el Hombre de los lobos responde con sus memorias. Resulta fundamental allí la posición de Muriel Gardiner, quien ocupa el lugar del secretario del alienado ordenando sus memorias, entendiendo esta función como la de aquellos manuales epistolares de ordenar como una preforma narrativa su escritura sin perder de vista que el término encierra en su etimología el secreto. El hombre de los lobos publicó sus memorias en 1971.

En una de las clases sobre Borges que dictó Piglia en la televisión pública habla sobre esa falsa y clásica dicotomía entre realidad y ficción. Dice que más que buscar la realidad en la ficción interesa más bien buscar aquello que hay de ficción en la realidad. La preocupación por la veracidad de los recuerdos del hombre de los lobos es otro de los detalles que atraviesan el caso. Freud expresa en el historial lo siguiente: “Sin embargo muchas de sus peculiaridades me parecieron tan asombrosas e increíbles que dudé en requerir a otros que la creyesen. Exhorté al paciente a ejercer la crítica más severa sobre sus recuerdos, pero no halló nada de improbable en sus enunciados y los refirmó” (Freud, [1918 (1914)] 2018, p. 13). Allí donde Freud creía encontrar la inverosimilitud del primer estadio de la novela familiar, el hombre de los lobos encuentra la certeza de sus recuerdos.

Germán García (1992) define a la novela familiar como un linaje perdido. En uno de sus ensayos explica que el narrador que inventa Gombrowicz narra a partir del linaje perdido, esa formación de compromiso que siempre está en juego en la novela familiar: “El narrador, en tanto *medium* entre la literatura y el linaje que intenta construir en ella y por ella, es la mascarada misma” (García, 1992, p. 92). Las memorias del Hombre de los lobos, a diferencia de Gombrowicz, esbozan una genealogía como una especie de sustituto de la novela, pero no desde aquello que se ha perdido, extraviado (u olvidado) sino desde la certeza de sus recuerdos. Certeza reafirmada por Muriel Gardiner, como si lo apaciguara diciéndole: no es una novela sino memorias: “En todo lo esencial, la parte correspondiente a 1938 en las *Memorias del Hombre de los Lobos* constituye un relato verídico y correcto” (Gardiner, 1971, p. 156). A pesar de las inexactitudes en algunas fechas de su autobiografía, sobre todo aquellas cercanas a la muerte de Teresa, la mujer del hombre de los lobos, Gardiner afirma la fidelidad de los hechos.

En el tercer apartado del historial clínico titulado “La seducción y sus consecuencias inmediatas”, se pueden encontrar algunos detalles que permiten enlazar la novela familiar con el modo de recuerdo, tomando como modelo una memoria que responde al modelo del inconsciente que funciona a cielo abierto. Freud se pregunta por dos recuerdos ¿encubridores? del hombre de los lobos en apariencia no vinculados entre sí pero que para él mantienen una relación que se vuelve evidente en un tercer recuerdo: un intento de seducción por parte de su hermana. Freud dice: “Esto permitió entender con evidencia las fantasías hasta ese momento colegidas. Estaban destinadas a extinguir el recuerdo de un suceso que más tarde pareció chocante al viril sentimiento de sí del paciente, reemplazando la verdad histórica {historisch} por un opuesto de deseo” (Freud, [1918 (1914)] 2018, p. 20).

El mecanismo que Freud plantea aquí pareciera dirigirse a la extinción de un recuerdo pero en el sentido que se le adjudica al rechazo, a la desmentida, en “La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis”: “Esa diferencia inicial se expresa en el resultado final del siguiente modo: en la neurosis se evita, al modo de una huida, un fragmento de la realidad, mientras que en la psicosis se lo reconstruye. Dicho de otro modo: en la psicosis, a la huida inicial sigue una fase activa de reconstrucción; en la neurosis, la obediencia inicial es seguida por un posterior {nachträglich} intento de huida. O de otro modo todavía: la neurosis no desmiente la realidad, se limita a no querer saber nada de ella; la psicosis la desmiente y procura sustituirla.” (Freud, [1924] 2021, p. 195).

La pregunta que aquí debe hacerse es ¿con qué reemplaza la verdad histórica el hombre de los lobos? y he aquí la respuesta de Freud: con un relato de invención, *Dichtung*, es decir, con aquella creación literaria que Freud describe en su texto sobre “El poeta y los sueños diurnos” (Freud, [1908] 2003); con una petit roman, materia prima de la novela familiar. Freud continúa con sus argumentos: “Así, esas fantasías correspondían exactamente a la formación de sagas mediante las cuales una nación después grande y orgullosa procura esconder sus insignificantes e infortunados comienzos” (Freud, [1918 (1914)] 2018, p. 20).

Hay aquí un intento de inventar, de relatar un origen que Freud relaciona con la novela familiar, pero como lee Lacan, se convierte en delirio porque el mecanismo es el de extinguir el recuerdo. Aquel material con el que el Hombre de los lobos sustituye la realidad desmentida es con su sueño, tan conocido en la historia del psicoanálisis: la escena primordial de los lobos en el árbol: “Ahora bien, debemos la ulterior aclaración de nuestro caso clínico al recuerdo, emergido con gran nitidez, de que todos los síntomas de angustia sólo se presentaron como signos de la alteración de carácter a partir de cierto suceso. (...) Ahora bien, el suceso que permite esta separación no fue un trauma externo, sino un sueño

del que despertó con angustia” (Freud, [1918 (1914)] 2018, p. 27-28). Allí no hay novela, sino memoria.

Testimonio y autobiografía

*(...) está claro que todo lo que para nosotros tiene valor
en tanto que comunicación, es del orden del testimonio.*

Jacques Lacan

Explorar las memorias entendiéndolas como un género literario derivó en lecturas sobre la autobiografía, las llamadas escrituras del yo y la literatura testimonial. Podría afirmarse que el testimonio por excelencia que se encuentra en el corazón del psicoanálisis es ese dispositivo, invención de Lacan, llamado *Pase*. Hacer el pase no significa convertirse en el “historiador de uno mismo”. ¿Cuál es entonces la diferencia entre la construcción, escritura y transmisión de un testimonio de un final de análisis y las escrituras autobiográficas? Es lo que intentaré explicar a continuación.

Sobre la autobiografía

Me permito tomar una breve y concisa definición de la escritora María Moreno sobre las autobiografías. Después de haber leído algunas autobiografías de mujeres –Virginia Woolf, Sylvia Plath, Isadora Duncan– se pregunta por qué ella disfruta de tan extraña compañía y responde que para ella son una: “Compañía zozobranante donde las palabras impresas tienen un efecto de verdad que se sitúa más allá de toda sinceridad” (Moreno, 2002, p. 147). Hay un efecto de verdad que no se confunde con la objetividad de los hechos.

Quienes practicamos el psicoanálisis seríamos muy ingenuos si creyéramos que las autobiografías son escritas por un yo sintético, constituido y consintiésemos a nombrar a éstas como escrituras del yo. El ejercicio de escritura, como todo hecho de lenguaje, nos arroja a encontrarnos con la posibilidad del malentendido que el significante encierra por estructura. Es aquí que María Moreno plantea un punto de contacto entre el concepto freudiano de novela familiar y autobiografía: “La autobiografía no se diferencia demasiado de lo que Freud llamaba “novela familiar del neurótico”, es un sueño de apropiación del mundo donde la subjetividad se aborda con la credulidad absoluta en lo objetivo del método.” (Moreno, 2002, p. 149)

Miriaux (2005) señala las paradojas de la autobiografía. En términos psicoanalíticos podría afirmarse que hay algo del registro de lo real que no puede ser atrapado en la escritura

autobiográfica: la imposibilidad de escribir sobre la propia muerte. Por supuesto que esto es una imposibilidad de todos los seres hablantes, pero queda muy al descubierto en este tipo de textualidades. Otra de las paradojas de la escritura autobiográfica es la transmutación de la verdad en obra de arte, en tanto el espacio escritural se distingue del fenómeno existencial. Miraux ilustra esta paradoja con el ejemplo de Marion, la pequeña criada a quien Rousseau acusa injustamente de robar una cinta que él le regaló para intentar seducirla y de la que habla en sus *Confesiones* (2008): “Marion (...) ha desaparecido. Nadie sabe cuál fue su destino real. Pero en el espacio escritural, Marion vuelve” (Miraux, 2005, p. 68). Como lo enseña Ferdinand de Saussure, y también Sigmud Freud en su texto sobre “Los recuerdos encubridores” ([1899] 2002), es imposible escribir con referencia al acontecimiento.

Sobre los testimonios:

En la proposición del 9 de octubre de 1967 a los analistas de la Escuela Lacan afirma que: “...hay un real en juego en la formación misma del psicoanalista” (Lacan, 2012, p. 262). El testimonio implica entonces la transmisión de ese real en juego. El testimonio de una conclusión de una cura no es una escritura autobiográfica aunque ambas bordean un real.

“El testimonio de un Analista de la Escuela es un acto de discurso, lo que quiere decir que no puede calcular del todo sus efectos” (Vincens, 2013, p.33) afirma Antoni Vicens en una ponencia presentada en la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis en Barcelona. Entiendo el término “acto de discurso” en el sentido en que lo toma Foucault para responder a la pregunta “¿qué es un autor?” En esta conferencia dictada el 22 de febrero de 1969 -con la presencia de, entre otros, Jacques Lacan- Foucault hace una consideración respecto a que la idea de autor es moderna, los textos comenzaron a tener autores cuando surge la posibilidad de que los mismos sean castigados. Sin embargo, antes de esto, los discursos no eran un bien ni un producto: estos eran, esencialmente, un acto. Foucault va respondiendo a esta pregunta a medida que desarrolla la idea de que un autor no es lo mismo que un redactor y allí interroga por aquellos discursos portadores de la función-autor. El autor es una función dentro de un discurso determinado. Foucault distingue las ciencias de los instaladores de discurso, allí ubica a Freud y también a Marx. El psicoanálisis se trata de un discurso. En el mismo año (1969) Lacan formaliza los cuatro discursos en su *Seminario: El reverso del psicoanálisis* (1992). Foucault afirma además un movimiento que es inherente a la estructura del discurso mismo “el retorno a...”.

Podríamos pensar que la construcción del testimonio, y ello es lo que lo distingue de una autobiografía, es en relación a la Escuela que propone Lacan en 1964. No se trata del

redactor del testimonio, de alguien que escribe su biografía, sino que se hace en conjunto con el cartel del pase (y con la transferencia que esto supone): en la escritura del testimonio se cumple la función-autor. ¿No es acaso la puesta en acto del discurso analítico en el punto del retorno a Freud que plantea Lacan, volver al deseo freudiano, es decir el deseo del analista?

Una orientación de Alejandra Eidelberg (2014) permite pensar la articulación entre testimonio, novela y memorias. En su texto titulado “Amos del lenguaje” –en el que trabaja la posición de amo del lenguaje en la función sinthomática de la escritura tomando dos territorios: la extraterritorialidad de la literatura con el nonsense, tomando como ejemplos por un lado a Joyce y a Lewis Carroll, y por el otro, el territorio más íntimo del psicoanálisis, el pase– concluye: “Y arriesgo: así como no conviene leer *Finnegans Wake* como una novela que “cuenta” una experiencia por medio del lenguaje, sino teniendo en cuenta que “es”, en sí mismo, una experiencia de lenguaje, así también creo que vale la pena posicionarse frente al testimonio de quien apuesta a pasarse pasando el pase: no como una novela que “cuenta” una experiencia –la del análisis– por medio del lenguaje, sino como un decir que da cuenta de cómo el análisis “es”, en sí mismo, una experiencia de lenguaje” (Eidelberg, 2014, p. 26). Es decir, la novela familiar, tal como lo indica Freud en su texto, se construye en análisis, se construye para luego despojarse de ella. Entonces el testimonio sería más cercano a la memoria que a la novela. Tal vez por ello afirma Miller: "el pase debe por cierto captarse más bien en los rincones donde la novela desfallece" (Miller, [2001] 2013 (a), p. 379-380). Allí donde desfallece la novela germina la memoria.

Conclusiones

Pensar en una posible equivalencia entre la novela familiar y las neurosis, y las memorias y las psicosis fue lo que me llevó a escribir esta tesis. Fue como dar un paseo en tierra extranjera porque supuso recorrer parte del territorio de la ficción tanto narrativa como poética, las llamadas escrituras del yo y la crítica literaria, pero con el arraigo fijado en el psicoanálisis de orientación lacaniana. Tal vez la tentativa de poner a dialogar al psicoanálisis con la literatura haya surgido del deseo de transmisión de Alejandra Eidelberg (2014), a quien tuve el privilegio de conocer en esta maestría, y que planteaba que el analista debe ubicarse “fuera de campo”, es decir, arrojándose a una dimensión que está fuera de su lenguaje específico para buscar otras fuentes que le permitan pensar la praxis para elaborar los problemas cruciales del psicoanálisis.

Esta idea no es nueva, pero sí muy pertinente y me sirvió de punto de partida. En un texto que nos acercó Ester Cohen en el primer año de la carrera, publicado por primera vez en 1980 y titulado *Mil mesetas* (2004) de Deleuze y Guattari, se plantea que un concepto, una palabra, un objeto, después de que pasa por el tamiz del pensamiento es susceptible de ser desterritorializado y reterritorializado, es decir, extraído de los linderos naturales y epistemológicos a los que pertenece, y luego ser extrapolado a un contexto extranjero. Lo que precisamente intenté poner a funcionar en esta investigación fue una lógica parecida, tomando algunos conceptos del psicoanálisis y dejando que se desplazaran por la inercia de la línea de fuga de mis lecturas hasta reubicarse en el contexto del análisis literario para entender desde allí las resonancias de estos conceptos. Es desde esta posición desde la que intenté escribir.

Durante un buen tiempo leí los textos que venían de la literatura, y tal vez el mundo, con la clave de lectura de la novela familiar y las memorias. Tal como la novela le sirvió a Freud para pensar la estructura clínica de las neurosis, a mí me sirvieron las memorias, en tanto textualidad, para pensar la estructura clínica de las psicosis. Nicolás Rosa (2004) indica la importancia de la función del nombre propio en las memorias. Yo entiendo que hay una estrecha vinculación entre esto y la pregunta: ¿qué es un autor? Esta es, precisamente, la operación que realiza el Hombre de los lobos al escribir sus memorias y adoptar el nombre con el que Freud lo nomina en su historial clínico.

Las memorias permiten la simulación de un origen, pero que no es novelado, porque mientras que la novela familiar es el relato de un linaje perdido, donde se deduce el mecanismo del olvido, la represión y la formación de compromiso; la memoria sería la simulación del origen que en la novela está perdido, o mejor dicho, podría decirse, olvidado. Mi propuesta es que se trata de dos mecanismos diferentes: tal vez pueda leerse en uno la presencia de la represión y en el otro la forclusión del significante primordial. El Nombre Propio que simula ser el autor de la autobiografía del Hombre de los lobos y la de Schreber, tal vez opera como un sustituto del Nombre del Padre.

Freud, con una operación de lectura equivalente a la del Kafka de Borges, inventa a sus precursores de las ciencias de la memoria y les responde con su tesis del inconsciente. La memoria tal como la entiende el psicoanálisis es indisociable del lenguaje, aquel artificio que introduce el malentendido.

Es sabido que Freud explica la neurosis a partir de la novela (familiar), género literario que muestra la estructura de la neurosis en tanto allí opera la formación de compromiso. Ahí donde el olvido y el retorno de lo reprimido buscan la comunicación del deseo y la realidad para producir una ilusión de verdad. Por ello es fundamental considerar la importancia de esa relación que Freud establece entre los sueños diurnos (*petit roman*) y la novela. La novela familiar, al igual que los recuerdos encubridores, se escribe como una formación literaria, esto es siguiendo los mecanismos del lenguaje. La novela familiar es esa invención que fabrica el neurótico para envolver aquel secreto familiar sobre el goce de los padres, por ello Freud la estructura de acuerdo a dos etapas: el estadio asexual, es decir, el momento en que el niño desconoce la condición de su nacimiento y el estadio de la novela familiar propiamente dicha. La novela familiar es aquello que vuelve soportable lo que el neurótico olvidó de la infancia.

Hay otra indicación freudiana que resultó fundamental para formular la siguiente tesis: la novela familiar es rara vez recordada con conciencia. Se trata de una memoria que no es la de la conciencia, y además, puede ser revelada o pesquisada en el análisis. Es más, puede afirmarse que es construída porque hay un olvido estructural en la neurosis. Lo insoportable de la infancia, como por ejemplo sucede en el cuento de Silvina Ocampo, se olvida y alrededor y a condición de ese olvido es que puede escribirse la infancia, tal como lo muestran Lewis Carroll y María Elena Walsh.

Ahora bien si con el género literario de la novela, que se teje siempre alrededor de un olvido, puede explicarse la neurosis, tal vez con las memorias también pueda explicarse algo

respecto de las psicosis, tal como lo intuyó Freud cuando tomó las Memorias del Presidente Daniel Paul Schreber para transformarlas en el historial clínico paradigmático de la psicosis.

Coincido con Piglia cuando dice que Borges ve al *Ulises* como la memoria infinita de Funes, porque el autor de “El escritor argentino y la tradición” asegura que en las páginas de este libro “bulle con alborotos de picadero la realidad total” (Borges, 2016, p. 56), tal vez esto sea así porque el *Ulises* es un registro exhaustivo de un solo día y porque representa en 24 horas la síntesis imposible del equivalente de todo lo que le sucedió al Ulises de la Odisea en su naufragio de diez años antes de llegar a Ítaca. Un contemporáneo de Freud, llamado Henri Bersong (1963) explicó, al hablar de Proust, que la materia prima de los hechos es la duración, eso que se marca y se mide con el reloj y los calendarios, mientras que la de la memoria y los sueños es el tiempo, un tiempo que no es el de la sucesión de los hechos, un tiempo subjetivo, el del inconsciente, que por definición es atemporal. La memoria infinita es entonces un equivalente del inconsciente jugando a cielo abierto.

En la novela hay una pérdida, ya sea la pérdida de un linaje o de una historia como diría Piglia. Freud a su vez agrega que aquello que se pierde en la novela familiar son los padres de la infancia. Hay una pérdida, un olvido estructural, en la neurosis, que en la psicosis se trata de la memoria funcionando sin el secreto. Podría concluir con el siguiente sintagma: la certeza de una genealogía de las memorias en las psicosis se equipara con la construcción fantasmática de la novela familiar en las neurosis.

Bibliografía

- Álvarez, J., *La invención de las enfermedades mentales*, 2008, Gredos, Madrid.
- Ardiles, F., (2020) Silvina Ocampo: la eterna desconocida en *Revista Estudios Culturales*, 13 (25), 27-38.
- Ariès, P., *Ensayos de la memoria*, 2016, Waldhuter, Buenos Aires.
- Askman, G., (2012) El goce sexual de los turcos en *Revista e-mariposa*, 3, p. 25-27.
- Benjamín, W., Pequeña historia de la fotografía en *Obras Libro II* vol. 1, 2007, Abada editores, Madrid.
- Bergson, H., *Obras escogidas*, 1963, Aguilar, Madrid.
- Borges, J. L., *Prólogos con un prólogo de prólogos*, 1998, Alianza, Madrid.
- Borges, J. L., Kafka y sus precursores en *Otras inquisiciones*, 2005, Emecé, Buenos Aires.
- Borges, J. L., *Ficciones*, 2011, Debolsillo, Buenos Aires.
- Borges, J. L., Fragmento sobre Joyce en *Borges en Sur*, 2016, Sudamericana, Buenos Aires.
- Borges, J. L., *Borges Profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, 2019, Sudamericana, Buenos Aires.
- Borges, J. L., El Ulises de Joyce en *Inquisiciones*, 2016, Sudamericana, Buenos Aires.
- Borges, J.L y Vazquez, M. E., *Introducción a la literatura inglesa*, 1999, Alianza, Madrid.
- Carroll, L., *Los libros de Alicia*, 2012, de la Flor, Buenos Aires.
- Carroll, L., *El hombre que amaba a las niñas: Correspondencia y retratos*, 2013, La Felguera, Madrid.
- Carroll, L., *Alicia anotada*, 2010 (a), Akal, Madrid.
- Carroll, L., *Cartas Inéditas a Mabel Amy Burton*, 2010 (b), Nocturna, España.
- Carroll, L., *Alicia en el país de las maravillas*, 2016, Buenos Aires, Colihue.
- Chartier, R., *La mano del autor y el espíritu del impresor: Siglos XVI-XVIII*, 2016, Katz-Eudeba, Buenos Aires.
- Chartier, R., *El pequeño Chartier ilustrado: Breve diccionario del libro, la lectura y la cultura escrita*, 2022, Ampersand, Buenos Aires.
- Cohen, M., *Lewis Carroll*, 1995, Anagrama, Barcelona.
- Cottino, G., Cuando ser madre e hija son cosas de mujeres: testimonios, literatura y esa lalengua llamada materna, en *Virtualia 31*, Enero de 2016.
- Deleuze, G. y Guattari, F., *Mil mesetas*, 2004, Pretextos, Valencia.

- Didí-Huberman, G., *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, 2007, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Eidelberg, A., *Letras. Poéticas. Lecturas lacanianas*, 2014, Tres haches, Buenos Aires.
- Federn, E. y Numberg, H. (comp.), *Las reuniones de los miércoles: Actas de la Sociedad Psicoanalítica de Viena. Tomo I: 1906-1908*, 1979, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Fogwill, R., *La gran ventana de los sueños*, 2013, Alfaguara, Buenos Aires.
- Foucault, M., *¿Qué es un autor?*, 2010, El cuenco de Plata, Buenos Aires.
- Freud, S., Los recuerdos encubridores, en *Obras completas*, Tomo III, [1899] 2002, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., La psicopatología de la vida cotidiana, en *Obras completas*, Tomo VI, [1901] 1986, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., La represión, en *Obras completas*, Tomo XIV, [1915] 2003, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., La interpretación de los sueños (primera parte), en *Obras completas*, Tomo IV, [1900] 2004 a, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., La interpretación de los sueños (segunda parte), en *Obras completas*, Tomo V, [1900] 2004, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., La novela familiar de los neuróticos, en *Obras completas*, Tomo IX, [1909] 2007, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., El creador literario y el fantaseo, en *Obras completas*, Tomo IX, [1908] 2007, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., Contribuciones a la psicología del amor, en *Obras completas*, Tomo XI, [1910] 2012, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., Manuscrito H, en *Obras completas*, Tomo I, [1895] 1986, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., Pegán a un niño: contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales, en *Obras completas*, Tomo XVII, [1920] 1986, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., El chiste y su relación con lo inconsciente, en *Obras completas*, Tomo VIII, [1905] 1986, Amorrortu editores, Buenos Aires.

- Freud, S., La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis, en *Obras completas*, Tomo XIX, [1924] 2021, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., Nota sobre la <<pizarra mágica>>, en *Obras completas*, Tomo XIX, [1925] 2021, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., De la historia de una neurosis infantil (el <<Hombre de los lobos>>) en *Obras completas*, Tomo XVII, [1918 (1914)] 2018, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (caso Schreber) en *Obras completas*, Tomo XII, ([1910] 1911] 2018), Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., Nota sobre el concepto de lo inconsciente en psicoanálisis en *Obras completas*, Tomo XII, ([1912] 2018), Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., Charcot en *Obras completas*, Tomo III, ([1893] 1981), Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., Inhibición, síntoma y angustia en *Obras completas*, Tomo XX, ([1926] 1925] 1986), Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S., *Obras completas*, 2003, El Ateneo, Buenos Aires.
- Freud, S., *La afasia*, [1891] 1973, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Freud, S. y Jones, E., *Correspondencia completa 1908-1939*, 1993, Síntesis, Madrid.
- García, G., Olvidos del recuerdo en *Gombrowicz: El estilo y la heráldica*, 1992, Atuel, Buenos Aires.
- García, G., *Del síntoma y del arte*, Conferencia pronunciada en la ciudad de Posadas el 6 de junio de 2007. Asociación de Psicoanálisis de Misiones, recuperado de <https://elexiliodelsujetoylaexperienciaanalitica.home.blog/2018/12/29/del-sintoma-y-d-el-arte-german-garcia/>
- García, G., El recurso a la infancia en *Psicoanálisis con niños y adolescentes 2*, 2009, Grama, Buenos Aires.
- García, G., María Elena Walsh: preguntas sin respuestas, en *Revista Los libros edición facsimilar*, 2011, Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
- García, G., *Clínica y ética: el curso de Tucumán*, 1990, Anáfora, Tucumán.
- García, G., El frasquito: una novela familiar, en *Nuevos aires N°10* (pp. 79-86), Buenos Aires. Recuperado de <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/10-4/>
- García, G., *Variaciones sobre psicosis*, 2011, Otium, Tucumán.

- Gardiner, M., *El hombre de los lobos por el hombre de los lobos*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Girard, R., *Mentira romántica y verdad novelesca*, 1985, Anagrama, Barcelona.
- Grimm, J. y Grimm, W., *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*, 2012, Antroposófica, Buenos Aires.
- Ivings, W., *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica (Comunicación visual)*, 1975, Gustavo Gilli, Madrid.
- Hacking, I., *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, 1998, Princeton University Press, New Jersey.
- Hanns, L., *Diccionario de términos alemanes de Freud*, 1996, Lumen, Buenos Aires.
- Hernández Sampieri, R., *Metodología de la investigación*, 2003, México, Mc Graw Hill.
- Hoffman, E. y Freud, S., *El hombre de arena. Lo siniestro*, 2004, JCE ediciones, Buenos Aires.
- Joyce, J., *Ulises*, 2022, Lumen, España.
- Lacan, J., *Seminario 3: Las psicosis*, [1955-1956] 1984, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, J., *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, [1964] 2005, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, J., *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis en Escritos 1*, [1953] 2001, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Lacan, J., *Escritos 2*, 2010, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Lacan, J., *Seminario 4: La relación de objeto*, [1956-1957] 2001, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, J., *Seminario 23: El sinthome*, [1976] 2006, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, J., *Seminario 6: El deseo y su interpretación*, [1958-1959] 2014, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, J., *Seminario 20: Aun*, [1972-1973] 2006, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, J., *Otros escritos*, 2012, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, J., *Homenaje a Lewis Carroll* en *Lacaniana*, año XIV, número 26, [1966] Junio de 2019.
- Lacan, J., *El mito individual del neurótico*, 2010, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, J., *En los confines del seminario*, 2022, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, J., *Seminario 17: El reverso del psicoanálisis*, 1992, Paidós, Buenos Aires.

- Laplanche, J y Pontalis, J., *Diccionario de psicoanálisis*, 1996, Paidós, Buenos Aires 1996.
- Laurent, E., *El sentimiento delirante de la vida*, 2011, Colección Diva, Buenos Aires.
- Lyons, M., *La cultura escrita de la gente común en Europa, c. 1860-1920*, 2016, Ampersand, Buenos Aires.
- Makari, G., *Revolución en mente: la creación del psicoanálisis*, 2012, Sexto piso, España.
- Masotta, O., *Lecturas de psicoanálisis Freud, Lacan*, 2010, Paidós, Buenos Aires.
- Mazza, C., La lectura y sus dobles en *Revista Deodoro: Gaceta de crítica y cultura*. Universidad Nacional de Córdoba. Junio de 2015. Año 2015. N° 54.
- Melville, H., *Bartleby, el escribiente*, 2018, Buenos Aires, La Marca Editora.
- Miller, J-A., *Matemas I*, 1986, Manantial, Buenos Aires.
- Miller, J-A., *Recorrido de Lacan*, 1986 (a), Manantial, Buenos Aires.
- Miller, J-A., Esquizofrenia y paranoia en Broca, R., et al., *Psicosis y psicoanálisis*, 1985, Manantial, Buenos Aires.
- Miller, J-A., El ruiseñor de Lacan. Conferencia inaugural del ICBA en Miller, J-A., et al., *Del edipo a la sexuación*, 2005, Paidós, Buenos Aires.
- Miller, J-A., *Los signos del goce: Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*, 2006, Paidós, Buenos Aires.
- Miller, J-A., *Introducción a la clínica lacaniana*, 2007, Gredos, Barcelona.
- Miller, J-A., *Vida de Lacan*, 2011, Grama, Buenos Aires.
- Miller, J-A., *Piezas sueltas: Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*, 2013, Paidós, Buenos Aires.
- Miller, J-A., *El lugar y el lazo: Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*, 2013 (a), Paidós, Buenos Aires.
- Miller, J-A., et al, *Los inclasificables de la clínica psicoanalítica*, 2005, Paidós, Buenos Aires.
- Miraux, J., *La autobiografía: las escrituras del yo*, 2005, Nueva visión, Buenos Aires.
- Morábito, F., *El idioma materno*, 2014, Gog y Magog ediciones, Buenos Aires.
- Moreno, M., *El fin del sexo y otras mentiras*, 2002, Sudamericana, Buenos Aires.
- Nabokov, V., *Curso sobre el Quijote*, 2009, Zeta, Barcelona.
- Nothomb, A., *Metafísica de los tubos*, 2001, Anagrama, Barcelona.

- Obholzer, K., *Conversaciones con el hombre de los lobos*, 1996, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Ocampo, S., *Viaje olvidado*, 1998, Emecé, Buenos Aires.
- Ocampo, V., *El ensayo personal*, 2021, Mardulce, Buenos Aires.
- Onetti, J. C., Para una tumba sin nombre en *Novelas breves*, 2012, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Origgi, A., *Maria Elena Walsh o la coherencia del disparate*, 2017, Editorial AALIJ, Buenos Aires.
- Paez, F., Prólogo en Monti, A.; Riva, A. y Schargorodsky, J., *Entre las hojas que cantan: La vida de María Elena Walsh*, 2018, Diente de león, Buenos Aires.
- Pauls, A., *¿Cómo se escribe el diario íntimo?*, 1996, El Ateneo, Buenos Aires.
- Petrucci, A., *Escribir cartas: una historia milenaria*, 2018, Ampersand, Buenos Aires.
- Pizarnik, A., *Diarios*, 2016, Lumen, Buenos Aires.
- Pizarnik, A., *Prosa completa*, 2018, Lumen, Buenos Aires.
- Pizarnik, A., *Poesía completa*, 2020, Lumen, Buenos Aires.
- Piglia, R., Los sujetos trágicos en Lévy, B-H y Miller, J-A. (comp.), *La regla del juego: testimonios de encuentro con el psicoanálisis*, 2008, Gredos, Madrid.
- Piglia, R., *Memoria y violencia en Borges*, Clase del 14 de septiembre de 2013 en TV Pública-Biblioteca Nacional, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZXRvqivwJM4>
- Piglia, R., *Crítica y ficción*, 2014, Debolsillo, Buenos Aires.
- Piglia, R., Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis) en *Formas breves*, 2015, Anagrama, Buenos Aires.
- Piglia, R., *Las tres vanguardias*, 2016, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Piglia, R., *Teoría de la prosa*, 2019, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Piglia, R., *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*, 2019, Anagrama, Argentina.
- Piglia, R., *El último lector*, 2014, de Bolsillo, Buenos Aires.
- Plinio el Viejo, *Historia Natural. Libros VII-XI*, 2003, Gredos, España.
- Propp, V., *Morfología del cuento*, 2014, Akal, Buenos Aires.
- Rank, O., *El mito del nacimiento del héroe*, 1981, Paidós, Buenos Aires.
- Robert, M., *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, 1973, Taurus, Madrid.

- Rosa, N., *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, 2004, Beatriz Viterbo editora, Rosario.
- Rosseau, J., *Confesiones*, 2008, Alianza, Madrid.
- Saer, J., *El concepto de ficción*, 2004, Seix Barral, Buenos Aires.
- Sabino, C., *El proceso de investigación*, 1986, Ed. Humanitas, Buenos Aires.
- Saussure, F., *Curso de lingüística general*, 2012, Losada, Buenos Aires.
- Sevilla, M., *Lo singular en la novela familiar*, 2014, recuperado de <http://www.descartes.org.ar/jor2014sevilla.htm>
- Schreber, P., *Memorias de un neurópata*, 2010, Centro editor argentino, Buenos Aires.
- Sontag, S., *Sobre la fotografía*, 2006, Alfaguara, México.
- Soriano, M., *La literatura para niños y jóvenes: Guía de exploración de sus grandes temas*, 1995, Ediciones Colihue, Buenos Aires.
- Sorrentino, F., *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, 2007, Losada, Buenos Aires.
- Speranza, G., (2018) La gran ventana de los sueños: Fogwill, en *Revista otra parte*, recuperado de: <https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/la-gran-ventana-de-los-suenos/>
- Strachey, F., Nota introductoria en Freud, S., De la historia de una neurosis infantil (el <<Hombre de los lobos>>) en *Obras completas*, Tomo XVII, [1918 (1914)] 2018, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Tizio, H., *El goce de la lengua y el discurso*, Asociación Mundial de Psicoanálisis. XI Congreso: Las psicosis ordinarias y las otras bajo transferencia, recuperado de: <https://congresoamp2018.com/textos-del-tema/goce-lalengua-discurso/>
- Ulla, N., *Encuentros con Silvina Ocampo*, 2002. Leviatán, Buenos Aires.
- Vicens, A., Prólogo en Miller, J-A., *El hombre de los lobos: un seminario de investigación psicoanalítica*, 2011, Gredos, Madrid.
- Vicens, A., *Lenta, precipitadamente*, 2013, UNSAM edita, Buenos Aires.
- Walsh, M. E., *Novios de antaño*, 1990, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Weinrich, H., *Leteo: Arte y crítica del olvido*, 1999, Editorial Siruela, Madrid.
- Woolf, V., *The Essays of Virginia Woolf. Volume 6: 19733 to 1944*, 2011, Vintage Publishing, London.