

e–diciones de la École lacanienne de psychanalyse

La potencia erótica de la vergüenza

Mónica Santos

Paisaje Sonoro

Notas a partir de un artículo de Mónica Santos

Gustavo Castellano

Comité editorial:

Helena Maldonado Goti

Fernando Barrios

Marina Serrato Pérez

Adriana Villatoro

© 2018, e–diciones

González de Cossío 120, int. 401

Col. Del Valle 03100

México, D.F.

La potencia erótica de la vergüenza

Mónica Santos Muñoz

Dar a luz

Presión y opresión, otra vez dolor.

Aquel que hiere, rasga, corta
o más bien no acaba de cortar.

¿Qué debió ser que no fue?

¿Qué debe ser y cuándo?

Aquello resiste, no quiere, no quiere soltar,
no quiere perder ¿porqué yo?

Luego la veo, la beso, está entre mis brazos.

Todo cede, sólo existe ella.

Mi vientre vacío, su luz.

Mónica Santos Muñoz

En la primera parte de su texto *Erótica del duelo en los tiempos de la muerte seca*¹ Jean Allouch realiza un análisis crítico del texto metapsicológico de Freud *Duelo y melancolía*. En su opinión este texto no fue ni ha sido nunca cuestionado por los psicoanalistas lo que ha producido que algunos de los términos de la versión freudiana del duelo se conviertan en normas y prescripciones para una clínica diagnóstica que insiste en patologizar el duelo. Tres de los términos claves de esta versión: “trabajo de duelo”, “prueba de realidad” y “objeto sustitutivo”, que hasta nuestros días son reivindicados fuera y dentro del psicoanálisis para abordar la escucha y la atención a un sujeto en estado de duelo, llegando al extremo de producir manuales para tratarlo, serán minuciosamente cuestionados por Allouch.

El autor también denuncia de qué forma las lecturas de este texto hechas hasta ahora han dejado decisivamente de lado las preguntas que Freud rodeó sin abordarlas directamente, lo que muestra lo infértil de este abordaje pues se pierde la riqueza de un escrito como lo es *Duelo y melancolía*. Dichas preguntas son específicamente señaladas ya que serán las que el autor abordará a lo largo del texto. Lo cito añadiendo numeración:

¹ Jean Allouch, *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, EPEELE, México, D.F., 2001.

Su lista no es tan corta. 1) Preso de la trinidad niño/neurótico/salvaje, Freud no tuvo en cuenta las variaciones históricas del duelo ni las de la relación con la muerte...2) Freud no pregunta en lo que se ha convertido el muerto (especialmente: si hay o no, en un momento dado del duelo, un cambio de su estatuto)...3) Freud no habla de los espectros, se hace silencio sobre ellos. 4) Freud no plantea el problema de los segundos funerales... 5) Freud no dice nada del tiempo del duelo... 6) Freud piensa el duelo sin la necrofilia... 7) Freud trata separadamente el problema del duelo y el de la transmisión, se prolonga, sin siquiera percibirlo, esta separación no válida. 8) Freud deja de lado la función del público en el duelo... 9) Freud no estudia que el duelo implica persecución, se dejan estas dos cuestiones como no vinculadas. 10) Freud no considera el duelo en el horizonte de una pérdida a secas... 11) Freud no aborda verdaderamente el duelo en cuanto experiencia erótica².

Yo deseo agregar una más: Freud no abordó la relación del duelo y la vergüenza.

Antes de ir directamente al punto en dónde Freud rodeó este tema, voy a señalar dos de las precisiones que Allouch hace con respecto a este texto y que me parecen cruciales para este escrito. Primero indica con justeza que en *Duelo y melancolía* lo que Freud pretendía conquistar era la melancolía y no el duelo. Freud lo indica desde el inicio: “Tras servirnos del sueño como paradigma normal de las perturbaciones anímicas narcisistas, intentaremos ahora echar luz sobre la naturaleza de la melancolía comparándola con un afecto normal: el duelo”³. Sucedió entonces un malentendido pues todo lo que aparece en el texto se tomó como explicando al duelo, cuando lo que se pretendía era entender la melancolía.

Pero además, al final de su estudio del texto freudiano Allouch llega a la conclusión de que Freud consideró a la melancolía como una entidad clínica esencialmente constituida como un duelo, pero un duelo atípico, un duelo no previsto en el programa, lo cual implica que el vínculo de la clínica y del duelo debe reconsiderarse. Finalmente afirma: “La gran lección de la melancolía freudiana, de la melancolía delimitada como un duelo particular parece que en efecto puede ser verdaderamente desplegada, reconocida como un caso entre otros en que una así llamada “enfermedad mental” tiene valor de duelo, tiene función de duelo”⁴.

Lo que quiero señalar es: el duelo desmantela hasta la última de nuestras certezas incluida la psicopatología. Ahora si vayamos al texto de Freud, *Duelo y melancolía* y allí

² *Ibidem*, p. 50.

³ Sigmund Freud, “Duelo y melancolía”, *Sigmund Freud Obras completas*, Tomo XIV, Amorrortu editores, Argentina, 1996, trabajo original escrito en 1915, p. 241.

⁴ Jean Allouch, *ibidem*, p. 179.

uno no puede dejar de toparse con esos descubrimientos geniales de la escucha y la sensibilidad de Freud. Dice sobre el melancólico:

...También en algunas otras de sus autoimputaciones nos parece que tiene razón y aún que capta la verdad con más claridad que otros, no melancólicos. Cuando en una autocrítica extremada se pinta como insignificantucho, egoísta, insincero, un hombre dependiente que sólo se afanó en ocultar las debilidades de su condición, quizás en nuestro fuero interno nos parezca que se acerca bastante al conocimiento de sí mismo y sólo nos intrigue la razón por la cual uno tendría que enfermarse para alcanzar una verdad así. Es que no hay duda; el que ha dado en apreciarse de esa manera y lo manifiesta ante otros –una apreciación que el príncipe Hamlet hizo de sí mismo y de sus prójimos-,⁵ ese está enfermo, ya diga la verdad o sea más o menos injusto consigo mismo⁶.

Entonces, es el “enfermo”, es el “melancólico”, es quién está de duelo quién accede a una verdad. Y no sólo eso, la manifiesta ante otros.

Continúo citando a Freud *in extenso*:

...Por último, tiene que resultarnos llamativo que el melancólico no se comporte en un todo como alguien que hace contrición de arrepentimiento y de autorreproche. Le falta (o al menos no es notable en él) *la vergüenza*⁷ en presencia de los otros que sería la principal característica de este último estado. En el melancólico podría casi destacarse el rasgo opuesto, el de una acuciante franqueza que se complace en el desnudamiento de sí mismo⁸.

Le falta la vergüenza dice Freud...más bien está accediendo a ella aunque de una manera arrolladora.

Vergüenza de... no merecer morir.

Aquellos potes que, porque dije que están vacíos de mostaza, se preguntaban ustedes qué era lo que me preocupaba, pues bien, hagan provisión en ellos de vergüenza suficiente para que en la fiesta, cuando llegue, no falte demasiado lo picante.
*Jaques Lacan*⁹

⁵ “Dad a cada hombre el trato que se merece, y ¿quién se salvaría de ser azotado?” Citado por Freud.

⁶ *Ibidem*, p. 244

⁷ Las cursivas son mías.

⁸ *Ibidem*, p. 245

⁹ *El reverso del psicoanálisis* (1969-1970), 17 de junio de 1970, tr. Enric Berenguer y Miquel Bassols, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 197.

El lugar que Lacan le da a la vergüenza no es simple. Se tendería a pensar, y es la vertiente más superficial, que se trata de una especie de inseguridad, de aquello por lo que el sujeto considera que su imagen no se sostiene más, de ese punto que indica una falla y que expuesto a los ojos de los demás lo dejaría en un estado de exclusión, de expulsión del grupo social. Planteada en estos términos se pretendería a toda costa reivindicar este estado de falta especular con el del orgullo por ejemplo, haciendo de ese punto mismo una fuente de grandeza. Para nada se trata de esto en la manera en que Lacan ubicará la vergüenza. No se trata de lo que sucede sólo a nivel del registro especular.

En el seminario *El reverso del psicoanálisis*, el 17 de junio de 1970, Lacan aporta la dimensión de la vergüenza, en sus palabras: "...no demasiado, pero sí justo lo suficiente, llevo a darles vergüenza"¹⁰. Planteado así, la vergüenza tendría que ver con algo que puede darse. Lacan ubicará a la vergüenza como un afecto que atañe a la muerte. El poder que le dará será tal que lo llevará a ubicarla como aquello que deberá producir una *vergonzontología*¹¹, escrita por fin correctamente. Lo cito:

Es preciso decirlo, morir de vergüenza es un efecto que raramente se consigue...morir de vergüenza es el único afecto de la muerte que merece –que merece ¿qué?-, que la merece...

No vale la pena morir por ello, se dice a propósito de cualquier cosa, para reducirlo todo a la futilidad. Dicho de la forma en que se dice, con este fin, se elide el hecho de que la muerte es algo que pueda merecerse.

Ahora bien, no debería tratarse en esta ocasión de elidir lo imposible, sino de ser su agente. Decir que la muerte es algo que se merece –al menos durante el tiempo de morir de vergüenza por el hecho de que no sea así, que se merezca.

Si sucede ahora, pues bien, era la única manera de merecerla. Era vuestra oportunidad. Si no sucede, lo que con respecto a la sorpresa precedente, es mala suerte, entonces os queda la vida como vergüenza que tragarse, por el hecho de que no merece que se muera de ella.¹²

Ser el agente de lo imposible, vaya precisión sobre la función del analista. Volveré enseguida a esto.

En el artículo *La conflagración de la vergüenza* Mayette Viltard aborda el tema a partir de lo que ella encuentra en un libro: *The summer of Her Baldness*. Este libro escrito por Catherine Lord, quién ha sido diagnosticada con cáncer de seno, crea un espacio virtual

¹⁰ *Ibidem*, p. 208

¹¹ Neologismo que surge de la condensación de las palabras *honte* (vergüenza) y *ontologie* (ontología). Jacques Lacan, *El reverso del psicoanálisis* (1969-1970), tr. Enric Berenguer y Miquel Bassols, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 195.

¹² *Ibidem*, p. 196.

en el que surge un personaje: *Her Baldness* en inglés, *Su Calvicie* (SC) en español. El título lleva el término conflagración, de *conflagrare*, literalmente arder juntos, porque fue el que utilizó Lacan para ubicar a la vergüenza el 13 de mayo de 1963, en aquel momento hablando en relación a la pulsión escópica: “La mirada es ese objeto perdido y, de pronto re-encontrado, en la conflagración de la vergüenza, gracias a la introducción del otro”¹³.

Para Viltard, lo que Lord va a aportar sobre la cuestión de la vergüenza por la vía de ese avatar, es nuevo e incómodo. SC es una “avergonzada desvergonzada” precisa Lord. ¿Qué implica esto? ¿Es que SC se defiende de la vergüenza volviéndose una insolente? ¿Es que se rebela contra esa vergüenza de estar marcada por la muerte sobreponiéndose a ella? Para nada, indica Viltard. La cito:

Evitemos el malentendido de una referencia a la pareja represión/antirepresión, ser una avergonzada desvergonzada no es una oposición entre avergonzada y desvergonzada, ser desvergonzada no es una manera de contrarrestar la vergüenza, eliminarla, rodearla, anularla, superarla, no hay dualidad que opondría “vergüenza” y “orgullo”. Se trata más bien de una dificultad: cómo el avergonzado-desvergonzado se enfrenta al ser que el cáncer y los médicos improvisan. La vergüenza no se supera. Su Calvicie lo experimenta, *irremediamente*, vergüenza de su cráneo espantoso cuyo reflejo extraño en la pantalla apagada de la televisión le aterra. No hay manera de deshacerse de ello¹⁴.

Aquí Viltard está señalando un punto crucial. Se trata de esa dificultad, cómo ese ser marcado por la muerte, se enfrenta a otro ser, que es ese creado por el cáncer y por el poder médico, es decir, por el discurso médico. Éste último exige identificación con su creación. Una cosa es esa dificultad y otra es la vergüenza experimentada en sí, la cual no se supera.

Más bien es por esa vergüenza que se accede a ese espacio que permitirá salir, dejar esa ilusión que nos exige estar ubicados, identificados en esa dualidad del sano/enfermo, cuerdo/loco, capacitado/discapacitado, normal/anormal, homosexual/heterosexual, etc. aunque muramos en el intento. En ese *muramos* resuena el muro y el muriendo porque el momento de la vergüenza tiene que ver con algo de ese orden, de ese /, de ese punto “entre”.

Pero prosigo citando a Viltard porque a continuación va precisar la cuestión de la vergüenza que es de lo que quiero tratar en este escrito:

Sólo que SC es una estrategia que permite que “el montón de chatarra que se quedó arrumbado en el acotamiento, mientras los últimos modelos de lujo nos

¹³ Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), tr. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1984, p. 189.

¹⁴ Mayette Viltard, (2008), La conflagración de la vergüenza., *Litoral 41*, Ciudad de México, Ed. Epeele, p.18

rebasan a toda velocidad”, despliegue sus estratagemas, que construya, en una intimidad compartida, con la duración de un rayo y de una desaparición, un espacio dónde la vergüenza encuentra su potencia erótica y quema¹⁵.

He aquí esta nueva versión de la vergüenza. La vergüenza como potencia erótica, haciendo arder a cada uno en ese espacio de intimidad compartida. Más adelante Viltard lo precisa: “...la vergüenza se vuelve un punto de intimidad con el otro y de desaparición común”¹⁶. Así queda claro que en este sentido la vergüenza no se produce en el registro de lo imaginario, reducida a una falla que produce una afrenta narcisista. En ella lo crucial es la alteridad. No se trata de algo que un sujeto experimente y que lo haga sentir disminuido, insuficiente... no, es otra cosa. Se trata de un punto que se comparte y en el que sólo queda eso, ese arder juntos. Un punto en el que muerte y goce son puestos en juego.

Marie-Magdeleine Lessana también escribe un artículo respecto al libro de Lord. Lo califica como un libro acción. Se trata de un performance imprescindible para Catherine ante el acontecimiento de quedar enfrentada al horror y la urgencia de la producción de un borde. Lessana apunta:

Yo pongo este libro de Catherine Lord en mi lista de obras-acontecimientos que performan el borde del horror. Pues no hay performance sino ahí donde no hay frontera y donde se la edifica dura y rígida porque la frontera no existe. Orientar lo inorientable, performar el sin frontera, la ausencia de límites en la justeza de la cosa. Aquí, el espacio a performar, la no frontera a performar es entre Enfermo y No Enfermo, Reversible e Irreversible, Vida y Muerte, Tener Cabellos y No Tener Cabellos¹⁷.

Performar la no frontera...y no es que ese performar que crea borde vaya verdaderamente a producir un borde permanente, como se tiene la ilusión, como si ese borde nos salvara del horror... pero al menos ofrece una forma de estar, ficticia y sin garantía, mientras sucede que dura y eso es todo. La cuestión es cómo no identificarse vía ese performance en uno de los dos extremos sino andar en la vía media¹⁸, ni Enfermo ni No Enfermo, tal como lo hace un funámbulo, andando en la cuerda floja. Uno se olvida de que está en la cuerda floja, tenemos la ilusión de que tenemos ambos pies bien firmes en terreno estable y si no es así, tenemos la esperanza de que algún día llegaremos allí...no, nada a qué aferrarse...entonces performar la no frontera, la vía media trae la muerte a la vida o lleva la vida a la muerte...¡Cómo decirlo! Si ni una ni otra... Ese performar es el acto en

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 32.

¹⁷ Marie-Magdeleine Lessana, (2008), El drag-book de Catherine Lord, *Litoral 41*, Ciudad de México, Ed. Epeepe, p. 14

¹⁸ Nagarjuna, (2004), *Fundamentos de la vía media*, ed. y tr. Juan Arnau Navarro, Ediciones Siruela, Madrid, España.

tanto que en un instante, con la fuerza de un rayo, se enciende la llama de la conflagración de la vergüenza en la que uno y otro serán consumidos:

A lo real, por su parte, las cosas no le van ni mejor ni peor. Por lo general, resopla hasta la próxima crisis. Su beneficio momentáneo es el lustre que consigue. Sería incluso el beneficio que podría esperarse de alguna revolución, ese lustre que brillaría durante mucho tiempo en el lugar, siempre turbio, de la verdad. Sin embargo, he aquí que de ese lustre nunca se ve más que el *fuego*¹⁹.

¿Cómo es que el analista ejerce esa función que es ser agente de lo imposible? Prestar-se cada vez a desaparecer, lo que no es sólo desaparecer, es cada vez un acto de prestidigitación²⁰ en el que se está para prestar la carne a la ilusión primero pero para que después arda en la desaparición común.

Nueva vida

Les he aportado la dimensión de la vergüenza. No es cómodo plantearlo. No es algo de lo que se pueda hablar tan fácilmente. Este es tal vez el agujero de dónde brota el significante amo. Si así fuera, tal vez no sería inútil para medir hasta qué punto es preciso acercarse a él, si se quiere tener algo que ver con la subversión, aunque sólo sea el relevo del discurso del amo.

*Jaques Lacan*²¹

Enfrentada a la vergüenza y preguntándome por ella encuentro la novela de Kenzaburo Oé *El grito silencioso*²². Decido seguirla.

Personajes principales:

Protagonista: Mitsaburo-diminutivo Mitsui

¹⁹ Jaques Lacan, *El reverso del psicoanálisis* (1969-1970), 17 de junio de 1970, tr. Enric Berenguer y Miquel Bassols, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 202

²⁰ Francisco Umbral: "Escribir es una prestidigitación en cuanto consiste en desaparecerse, como los ilusionistas del cabaret. Hay días en que el ilusionista no está en forma, se encuentra opaco, se queda en el sitio. El escritor tiene que dejar pasar la luz del mundo sobre la cuartilla, el sol sobre la escritura." *Mortal y rosa*, Ediciones Destino, Novena edición, Madrid, España, 2015, p.108.

²¹ *Ibidem*, p. 204.

²² Tr. Miguel Wandenbergh, Editorial Anagrama, España, 1995.

Esposa: Natsumi-diminutivo Natchan

Hermano: Takashi-diminutivo Taka

Personajes de la historia de los hermanos: Hermana retrasada y hermano menor S –héroe de revuelta sacrificado.

La novela comienza narrando el estado en el que se encuentra Mitsu. Acababa de vivir dos eventos que lo llevaron allí: Primero, su esposa dio a luz a un bebé que nació con un tumor en la cabeza que fue preciso extirpar. Tras la operación lo fueron a visitar, el bebé ni siquiera los reconoció y sus ojos mostraban su incapacidad para establecer un canal de comprensión con el mundo real. Lo abandonaron allí. Su razón no tenía justificación: ellos hubieran muerto de shock por la repugnancia que les inspiraba aquella cosa patética. Y segundo, su amigo se acaba de suicidar. Se desnudó, se pintó la cabeza y la cara de color bermellón, se metió un pepino en el ano y se ahorcó.

Las características de su estado son las siguientes:

- 1) Búsqueda ansiosa del sentimiento de la ardiente <esperanza> perdida.
- 2) Un cuerpo densamente dolorido por doquier. Lo sentía desmembrado y el dolor era de cada una de sus partes por separado.
- 3) Pánico.

Una madrugada Mitsu se mete en un pozo y poco a poco va surgiendo una absoluta indiferencia incluso a la posesión de su propio cuerpo. Comienza a rascar con sus manos en las paredes del pozo haciendo caer algunos ladrillos apelando a la muerte. Cuando la luz del exterior entra hasta el fondo del pozo siente que vuelve a la vida y de pronto alguien lo mira desde arriba. Siente miedo y termina vencido por la vergüenza.

El relato se tratará de un recorrido subjetivo de sobrevivencia o más bien, para decirlo puntualmente, de un renacimiento, lo que implica que de cierta forma, suficiente pero no demasiado, enfrentó la muerte. Esto es descrito por Oé con una riqueza y sutileza que toma tiempo percatarse de cada uno de los detalles que lo precisan, pues es necesario realizar las conexiones o los enlaces que hacen que cierta pista se convierta en eso, en un punto que expresa algo.

Tomaré entonces sólo ciertos detalles de la novela para poder llegar a demostrar la forma en la que Oé plantea que después de enfrentar ese “agujero de horror”²³ lleno de vergüenza se pueda seguir viviendo.

²³ Marie-Magdeleine Chatel, “A falta de estrago, una locura de la publicación”, *Litoral 17*, EDELP, Córdoba, Argentina, 1994, p. 48.

Primero daré una breve descripción de los hermanos y de cómo era la relación entre ellos, para luego desplegar lo que sucede con cada uno en el trascurso y final del relato.

Mitsu era profesor de universidad. Tras la muerte del amigo con quién compartía la docencia la dejó. Después de licenciarse en la facultad de filología, se había ganado la vida sobre todo traduciendo relatos de cazadores de animales salvajes en el África que después mantenían en cautividad. No se asemejaba en nada a Taka.

Mitsu había sufrido un accidente que había hecho que perdiera la visión de su ojo derecho. Se trata de un accidente desagradable y sin sentido: una mañana, andando por la calle, un grupo de estudiantes de primaria, presas de la cobardía y el pánico, le tiraron una piedra. Quedó tumbado en el asfalto, con un ojo herido. No había podido comprender el verdadero significado de aquel accidente y le daba miedo comprenderlo.

Taka recientemente había estado en los Estados Unidos formando parte de una compañía de teatro estudiantil integrada por estudiantes que habían participado en las manifestaciones de junio de 1960 y luego se habían arrepentido. La obra era un acto de contrición titulado “*Nuestra vergüenza*”. Es así que Mitsu se refería en estos momentos con respecto a su hermano como un agitador estudiantil arrepentido. Sucede que Taka corta repentinamente su vida vagabunda en Estados Unidos y regresa al Japón. Este encuentro de los dos hermanos hará que Mitsu se decida a ir en busca de una <nueva vida>.

Taka solía vanagloriarse de que no temía a la violencia, ni al dolor físico, ni a la muerte; y Mitsu cada vez le demostraba que no era así. Cuando el vuelo de Taka de Estados Unidos al Japón está a punto de llegar, cuatro personas lo esperan en el aeropuerto: Mitsu, Natchan y dos jóvenes amigos de él, un chico y una chica. A Mitsu le intrigaba profundamente aquella adhesión incondicional y obcecada de los amigos de su hermano. Estaba completamente sorprendido de que Taka tuviera madera de educador, que fuera de esa clase de personas con autoridad. Se dedicaba a tratar de denigrarlo frente a los jóvenes que lo idealizaban y que lo consideraban fuerte, poderoso y valiente aseverando que era un cobarde. A esto le respondió el chico: “Tú no entiendes a Taka. No le conoces. La verdad es que no te pareces en nada a él. No eres más que un ratón”. *Ratón*, uno de esos indicios que se repetirán en la novela, era el apodo de un filósofo que había perdido la fe en sí mismo.

Fue el mismísimo Taka quién le sugirió intentar hacer una <nueva vida>, representada por una choza de ramas y paja, como la que habían hecho Taka y su hermana subnormal y en la que habían vivido por algún tiempo. Le propone que lo acompañe a Shikoku, al valle en dónde habían crecido. Taka quería enterarse de lo que había pasado realmente con sus antepasados, el bisabuelo y su hermano menor S. Mitsu decide seguir el dudoso plan de su hermano. Había perdido la energía para enfrentarse a él.

Se efectúa entonces un trayecto por la historia de la vida de los dos hermanos, llena de muerte, violencia, enfrentamientos y vergüenza. Eventos de la vida de los hermanos mayores, de la madre, del padre, del abuelo y la famosa revuelta del primer año de Man'en en la que habían participado el bisabuelo y su hermano menor. De este recorrido se producirán transformaciones en ambos hermanos así como en la esposa de Mitsu.

En un momento dado Taka le dice a Mitsu: "...ahora que he vuelto al valle para tratar de identificar mis raíces, resulta que las han arrancado de cuajo y me siento como una hierba desarraigada...Ahora tengo que echar nuevas raíces aquí, y para eso creo que necesito emprender algo. No sé con exactitud qué, pero tengo el fuerte presentimiento de que debo hacer algo. Seguro pensarás que son sentimentalismos, pero no hay ni rastro de la choza de ramas y paja". Y bien sí, enfrentado a su absoluta horfandad y soledad, Taka emprende algo, precisamente una <revuelta>. Mientras comienza a suceder algo completamente diferente a Mitsu; Natchan utiliza las siguientes palabras para describirlo: Lánguida quietud, debilidad, ausencia de dolor, pasividad, bondad, paz, serenidad.

Taka entonces se comienza a transformar en héroe y Mitsu se convierte cada vez más en un ratón viviendo en su agujero: "Era un diminuto ratón doméstico que corría hacia su madriguera sin mirar hacia los lados mientras le insultaban". Cada vez más lejos de descubrir una nueva vida y su <choza de ramas y paja>.

Después sucede un evento que Mitsu presencia: A media noche Taka completamente desnudo y con el pene erecto empieza a correr en círculos sobre la nieve del jardín. De pronto la figura desnuda dejó de correr y caminó un rato, se arrodilló sobre la nieve y la acarició con las manos. Enseguida, Takashi gritó con fuerza: "Ah, ah, ah!" y se revolcó en la nieve. Luego se incorpora y comienza a caminar de regreso, los brazos colgando desconsoladamente. Mitsu dice: "Sentí que mis ojos habían penetrado como nunca lo habían hecho antes hasta lo más recóndito que se ocultaba dentro de Takashi, y aunque no comprendía bien su significado, al menos había confirmado su existencia. Sólo un perro expondría su pene erecto al público con tanto descaro y con fines tan patéticamente vanos. Las experiencias de Takashi en un mundo de sombras desconocido para mí habían debido darle la franqueza extrema de un perro callejero. Al igual que un perro no puede expresar su melancolía con palabras, Takashi tenía algo opresivo agarrotado en el centro de su alma que no podía manifestar a los demás".

Así como Mitsu convertido en ratón, hundido en un pozo, aislado y ajeno a todo estaba ya prácticamente muerto. Taka, en su arrojo, valentía y violencia también estaba enajenado de sí mismo y de su verdad, de manera opuesta pero equivalente. Por eso son opuestos, no se parecen en nada. Sin embargo Mitsu al haber perdido la energía de enfrentársele, comienza a aprender algo de él.

La fuerza del bosque.

Por esta vía Oé expresa el enfrentamiento a algo del orden de ese “agujero de horror” que se experimenta en un duelo. Presento ciertas citas para definirla:

- 1) Tumor en la cabeza del hijo al nacer: Mitsu dice: “Era impresionante. Nos hizo sentir la presencia de una fuerza terrible que no podíamos dominar, pese a llevarla en las entrañas”.
- 2) Se trata de una fuerza más poderosa que nosotros mismos: Cito a Mitsu: “Quizás nosotros, los que dimos vida a ese niño, y a esa excrecencia más poderosa que él, descubriremos en nuestras cabezas unos tumores parecidos agitándose llenos de vida...”
- 3) Es la fuerza de dar vida y es la fuerza de la muerte. Otra vez Mitsu: “Recordé lo que escribió en cierta ocasión el folklorista Kunio Yanagida: Desnuda, con sólo un harapo en la cintura, el pelo llameante y brillantes ojos azules...La cuestión más importante es saber si las campesinas que huían al bosque lo hacían empujadas por algún ataque de locura como consecuencia del parto”.

Aquellos que se enfrentan a dicha fuerza se salen de lo corriente. Le sucedió así al amigo de Mitsu que se había ahorcado con la cara pintada de bermellón, a su hermano S cuyo regreso es recordado por Taka como heroico y esplendoroso, y a su hermana retrasada. Taka tenía la capacidad de percibir la existencia de algo en lo más hondo del alma de todos aquellos que han muerto presa de un miedo que no pudieron comunicar a nadie más, pues precisamente él ha quedado enfrentado a eso. ¿No será que Taka tiene razón? Hay en ellos algo heroico, algo esplendoroso. Son aquellos que han percibido una verdad: la fuerza del bosque. ¿Pero qué hacer ante esa verdad? Oé plantea dos posibilidades: Están aquellos que tienen miedo a la fuerza del bosque y se mantienen alejados de él; y por otro lado están los que se vuelven locos y buscan refugio en él. ¿Habrá una tercera?

¿Puedo decirte la verdad?

Taka dice: “ <¿Puedo decirte la verdad?> Es un verso escrito por un joven poeta, y que en aquellos tiempos yo repetía mucho. Pensaba por aquel entonces en la verdad absoluta, la que, si un hombre la dice, no le deja más alternativa que morir a manos de otros, suicidarse o volverse loco y convertirse en un monstruo inhumano cuyo aspecto horroriza. Esa verdad, una vez sale de la boca, es como una bomba en la que han puesto en marcha el detonador, imposible de detener. Mitsu, ¿crees que una persona normal de carne y hueso puede decirles esa verdad a los demás?”

Mitsu considera que es posible a lo que Taka se opone. Mitsu le pregunta:

“-Entonces, ¿quieres decir que la persona que ha dicho esa verdad a la que te refieres no tiene escapatoria? ¿Qué pasa con los escritores? Los hay que han dicho la verdad por medio de una novela y han seguido viviendo, ¿no?”

“-¿Los escritores?- responde Taka- Es verdad que dicen cosas que se aproximan a la verdad, y que siguen viviendo sin que los maten a golpes y sin volverse locos. Esos individuos engañan a los demás con el entramado de su ficción...Por muy seria que sea la verdad que dice, siempre tiene presente que en la ficción puede decir lo que quiera, por lo que es inmune desde el principio a cualquier veneno que contengan sus palabras...Mirándolo de esta manera, la verdad, en el sentido que yo la imagino, no está presente en nada escrito o impreso. A lo sumo, todo lo que puedes encontrar es un escritor que dé un salto en la oscuridad al tiempo que pregunta: <¿Puedo decirte la verdad?>”

Más adelante Takashi dice en relación al amigo de Mitsu que se suicidó: “Creo que, antes de ahorcarse con la cabeza pintada de bermellón y totalmente desnudo gritó: <¿Puedo decirte la verdad?>, y entonces se ahorcó. Aun cuando no gritara esas palabras, creo que el acto mismo de dar el gran salto, fríamente consciente de que un instante después su cuerpo quedaría expuesto desnudo y con la cabeza bermellón a la vista de todos, irremediamente muerto, fue en esencia un grito que decía: <¿Puedo decirte la verdad?>”

Comienza a plantearse el acto como la posibilidad de lidiar con esa fuerza del bosque, diferenciando, pero de alguna manera también haciendo equivalentes dos actos: escribir y suicidarse. Dos actos en los que se grita la verdad, gritos silenciosos en el sentido de que se trata de una verdad imposible de decir más sin embargo algo queda expuesto, pues la verdad, dicha, tiene estructura de ficción.

Continúa la transformación de Taka: comienza a entrar ya en la categoría de “aprendiz de matón”, desarrolla una brutalidad espasmódica y una insistencia vengativa que tienen ya la marca de un criminal violento. La <revuelta> comienza a descontrolarse y Taka pretende ofrecerse como chivo expiatorio de las vergüenzas de los habitantes del valle. Finalmente Taka se suicida. Pero antes le dice a Mitsu su verdad: Después de un evento familiar violento él se va con su hermana retrasada mental a vivir a una <choza de ramas y paja>. Allí ellos hacen una vida juntos como pareja. Finalmente la hermana se embaraza y dado que Taka sentía que se moriría de vergüenza si se enteraran de cómo vivían, con mentiras la mandó a que abortara y se esterilizara. De regreso de ese hecho que la dejó destrozada, ella lo busca para tener sexo y él la rechaza con un golpe. Acto seguido ella se suicida.

La realidad fue que al final la <revuelta> de Taka no fue en vano. Sirvió para restablecer las relaciones sociales verticales entre la gente del valle y reforzó enormemente las relaciones horizontales entre los jóvenes. Su sacrificio tuvo efectos. Fue un héroe sacrificado al igual que su hermano S.

Mitsu enfrenta el hecho de que sus juicios hacia Takashi eran juicios dirigidos hacia él mismo. De alguna manera Taka era una parte de sí mismo. Metido en el oscuro sótano, sintió el rigor de ese juicio, lo cito: “Mientras meditaba en aquella oscuridad sobre los ojos

del gato que fue mi amigo durante tantos años, en los ojos de Takashi, en los ojos desconocidos del hermano del bisabuelo, todos aquellos ojos, que acabaron uniéndose con los ojos colorados como melocotones de mi esposa, fueron formando un círculo bien definido que se adhería con verdadera firmeza a mi experiencia. Ese círculo irá aumentando sin cesar durante las horas que me queden de vida, hasta que los cientos de ojos unidos se tornen estrellas de la noche del mundo de mi experiencia. Sintiendo la agónica vergüenza que descubriría la luz de esas estrellas, seguía existiendo con mi único ojo, aventurándome al oscuro mundo exterior con ambigüedad, con la cobardía del ratón...”

A punto de suicidarse, encuentra que él no había aún descubierto la <verdad> que debía gritar a quienes le sobrevivieran, tampoco encontró la fuerza de voluntad para dar la última patada en dirección a la muerte. En ese instante el dolor de la derrota era tan real. Mitsu acepta que al igual que Takashi había ardidado en deseos de oponerse a él desde niño, él había sido hostil a Takashi y a su ídolo, su hermano S, buscando sentido en una existencia plácida y tan distinta a la de ellos. Además, cuando a pesar de todo sufrió el accidente que lo dejó tuerto, como si hubiese sido una persona habituada a la violencia, se pasó los días en el hospital matando moscas.

Mitsu dice: “-Así es, dijiste la verdad –admití mansamente, bajo la mirada de los mismos espíritus familiares que me rodeaban y que antes miraron a Takashi en su muerte, perfectamente consciente de mi tristeza total. Sentí una sensación de fracaso que iba creciendo con la misma intensidad que el frío que agarrotaba cada vez más mi cuerpo”.

¿De dónde extrae Mitsu la fuerza para seguir viviendo? ¿O más bien vive porque no encontró suficiente fuerza para matarse y lo aceptó?... ¿Por qué no se suicidó? ¿Por qué Mitsu considera que él no había descubierto aún la verdad? Bien podría ser el abandono de su hijo y de su amigo ahorcado, pero no, él todavía la quiere encontrar, la quiere comprender. Es su no saber de la verdad, es su no saber de sí mismo, es su no saber quién fue su hermano, es su no saber de la vida lo que lo mantiene vivo. Y es por la vía de su agónica vergüenza que descubrirá que esos cientos de ojos enjuiciadores son estrellas que dejan pasar la luz como huecos que fulguran en la noche de su existencia. Sí, Mitsu ha muerto de alguna manera pero no todo. Se asume como no merecedor de la muerte y decide vivir con su dosis de vergüenza por no haber sabido morir.

Oé plantea a lo largo de toda la novela dos posibilidades, son aquellas mismas relacionadas al hecho de enfrentarse a la fuerza del bosque: Por un lado la autoconsolación: Los seres que tratan de continuar con tranquilidad sus vidas reales, estables y ambiguas, esforzándose por olvidar las penalidades de aquellas personas horribles que superan a pecho su propio infierno, que es la posición a la que Mitsu siempre se había entregado; y por el otro lado el suicido, el héroe sacrificado que es la posición que Taka eligió. En medio está el acto... de escribir sobre la verdad arriesgando la vida. Acto

imposible y vergonzoso que apunta a la desaparición común. Potencia erótica reducida a eso, el instante del acto.

Mitsu recibe una propuesta: Su esposa le pide empezar una nueva vida juntos con el hijo que habían abandonado y con el que ella espera de Takashi. Pero para ello tenía dos ofertas de trabajo, una como catedrático en la Universidad de Tokio, que implicaba continuar con una vida plácida y sin riesgos, y otra como intérprete oficial en la expedición de captura de animales en el África, del cual tenía premoniciones abrumadoras sobre todas las dificultades e incomodidades que implicaba un trabajo desconocido.

Natchan le dice que es preciso que elija el trabajo en África y agrega: “¿No has vivido tratando de borrar de ti la parte de Taka que llevas dentro con el fin de oponerte a él? Mitsu, ya que Taka está muerto, tienes que ser justo contigo mismo. Una vez que has comprendido que cuanto unía al hermano de tu bisabuelo con Taka no era una pura ilusión de éste, ¿no crees que debas de cerciorarte de lo que compartes con ellos? Si nosotros tenemos ese valor, creo que podemos empezar a intentarlo Mitsu.”

Y Mitsu no puede dejar de escuchar una voz interior que recitaba una frase que escuchó de los amigos de Takashi: “Como Taka ya está muerto, tenemos que continuar solos.”

Taka, el caudillo, el líder, el dirigente heroico, ha muerto, lo que queda es el acto. Un hombre de acción con una valentía sin violencia, con fuerza pero sin dominación. Un líder sin seguidores. Mitsu recibe a su hijo y acepta el trabajo en África.

Paisaje sonoro

Notas a partir de un artículo de Mónica Santos

Gustavo Castellano

Le he estado dando vueltas y más vueltas al artículo de Mónica Santos y he aquí que me topo una y otra vez con un imposible comentario o al menos con un comentario que se me escurre entre los dedos. Es cierto que todo esto vino sazonado con equívocos y malentendidos, lo que no podía augurar otra cosa que algunos modestos aciertos, pero aun así.

El texto que me han hecho llegar está bellamente escrito, es elegante, dice claramente las cosas que pretende transmitir. Por allí asoman, apenas la punta de la nariz, algunas implicancias de la autora. Se dejan entrever en unos versos que nombra *Dar a luz* y que evocan inmediatamente un epígrafe elegido -seguramente no al azar- para otro escrito de Mónica Santos que ya no recuerdo cómo llegó a mis manos. *Duelo y alteridad* lo llamó, y el epígrafe en cuestión dice:

Es imposible darse una razón de un hijo, esto no tiene límites. Hay una locura del parto. Durante el acontecimiento de la maternidad cada una busca domesticar esta locura.²⁴

Mónica Santos enumera con detalle las pertinentes críticas que Jean Allouch le hace por una parte al Freud de *Duelo y melancolía*, pero sobre todo a las consecuencias y "enseñanzas" que los freudianos extrajeron de ese escrito. Y claro, si se llama *Duelo y melancolía* y lo escribió Sigmund Freud, ¿cómo es que alguien se atrevería a cuestionar que el escrito en cuestión habla del duelo? Toda una manera de leer a Freud, toda una manera de leer (a secas).

Últimamente, el propio Allouch insiste en su seminario, y es el caso de las cosas que él mismo ha estado avanzando, que aquello que dice al modo de unas *descripciones* -enmarcadas las más de las veces, sino todas en un caso que está trabajando-, rápidamente viran hacia las *prescripciones*. Habría que atrapar entonces, tendríamos que hacer el ejercicio de apresar ese momento fugaz,

²⁴ Marie-Magdeleine Chatel, "A falta de estrago, una locura de la publicación", *Litoral 17*, EDELP, Córdoba, Argentina, 1994.

apenas un parpadeo o un aleteo de mariposa, como le gusta decir a Georges Didi-Huberman, antes de que todo se haya malogrado, antes de que todo haya virado hacia la receta, la indicación, la flecha que señala el buen camino, el mapa orientador que no miente, etc., etc. Si los lugares están perfectamente señalizados, no corremos peligro alguno, no habrá modo de perderse. Y entonces, será demasiado lo que habremos perdido.

Y luego está Kenzaburo Oé, amado Kenzaburo Oé de quien no encuentro un trabajo que presenté hace algunos años (¡por Dios, adónde van a dar los archivos en este mundo que se jacta de no perder un solo milímetro de información! ¿No será que el exceso de información es lo que nos abomba, en lugar de la falta de la misma?)

Kenzaburo Oé que indudablemente en el texto que Mónica Santos trabaja, hace surgir una potencia -erótica la llama ella- de la vergüenza. Los suyos son seres desgarrados por el dolor que se van enterrando palmo a palmo en un pozo para salir siendo otros, manchados de tanta tierra, ya nunca más los mismos. Que de alguna manera mueren, se caen en pedazos para nacer luego, ya vueltos otros.

Me esfuerzo en rescatar ese texto porque para algunas de las cosas en que ando ahora, ese trabajo vendría muy bien. En ese momento, yo estaba dibujando y sin saberlo un camino que recorro en estos días y que podría formularse más o menos así: ¿cómo escuchar la melodía, y la sutil armonía con la que alguien se dirige a nosotros, para luego poder entrar en su mismo registro sonoro? Esta pregunta me está llevando a un largo desarrollo, hoy de la mano de un temprano Michel Foucault.

Pero vuelvo a Kenzaburo Oé. Formado en la tradición francesa, enseñó en el Colegio de México durante la década de los setenta y en Princeton en los años noventa. Oé alcanzó notoriedad en Occidente a partir de los años ochenta con las traducciones de *La presa* (1958); *Una cuestión personal* (1964) y *El grito silencioso* (1967), texto este que trabaja M. Santos.

Su obra —al mismo tiempo, un retrato del Japón de la posguerra y de sus infiernos personales— está siempre al borde de lo autobiográfico. Una muestra de ese mundo atormentado es *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura* (1969).

En 1963 nació su hijo Hikari (Luz), quien lo inspiró en varias de sus obras. Como se sabe éste nació con una malformación encefálica que lo llevó a varias intervenciones quirúrgicas que lo tuvieron al borde de la muerte.

Su padre -al igual que el protagonista de *El grito silencioso*- primero intenta huir del hijo monstruoso para luego, movido por la vergüenza, por la potencia erótica de la vergüenza, dirá ella, decide ser un padre para ese hijo que de monstruo deviene en hijo, nada más, nada menos.

Soy el padre —dijo con una voz ronca [...].²⁵

En los meses que siguieron al nacimiento de su hijo, Oé viajó a Hiroshima para conocer los efectos de la bomba atómica y entrevistar a los sobrevivientes.²⁶ Él ha dicho que el período de duda que siguió al nacimiento de Hikari, marcó su vida y su literatura que ha sido una suerte de purgación de su vergüenza.

Durante la celebración budista conocida en el Japón por el nombre de Bon —que señala el retorno de los espíritus ancestrales a sus antiguos hogares— las almas en pena de los que murieron violentamente se aplacan con ceremonias, y al final de la fiesta se depositan lamparillas en las aguas del río Ota para que guíen a los espíritus de vuelta a la tierra de los muertos. Originalmente la fiesta se celebraba los días 13 y 16 de agosto. A partir de 1952, al finalizar la ocupación norteamericana, la festividad empezó a celebrarse el 6 de agosto, día de la explosión atómica en Hiroshima. A las 8:16 —hora en que estalló la bomba— la ciudad queda en absoluto silencio y se arrojan palomas de papel al aire pidiendo por la paz. En la noche se realiza la ceremonia de las luminarias en el río Ota.

Oé participó junto con un amigo de esta ceremonia en 1963. La costumbre indica escribir los nombres de las víctimas de la bomba en el papel de la lamparilla. Kenzaburo Oé —ante el estupor de su amigo— escribió *Hikari* en la luminaria que empujó al agua.

Hikari estaba vivo, pero yo lo sentía como si estuviera muerto. Escribí el nombre de Hikari sobre la luminaria mortuoria y la puse en el agua. A mi lado había un amigo que había escrito el nombre de su hija fallecida y lo puso en el agua. Mi amigo, sin duda, quedó impactado por mi acto. Lo hice a pesar de su mirada. Al dejar partir la luminaria, con mi hijo vivo, lo trataba como si él hubiera muerto. De golpe tuve un sentimiento de extrema decadencia. En ese momento entré en la oscuridad.²⁷

Para él, hasta ese momento, su hijo ocupaba el lugar de un muerto, quizá se podría decir, de un espíritu perseguidor, al que había que aplacar. Aliviar la persecución le permitirá construirse como padre para su hijo.

Hikari hasta los seis años no solamente no habló, sino que era absolutamente indiferente a las voces humanas y los únicos sonidos a los que respondía eran la música y el gorjeo de los pájaros —de allí que su padre se afanara en conseguirle todas las grabaciones de cantos de las aves que le fuera posible—, hasta que ocurrió algo que ha sido relatado de la siguiente manera:

²⁵ Kenzaburo Oé, *Una cuestión personal*, Anagrama, 1998

²⁶ Kenzaburo Oé, *Cuadernos de Hiroshima*, Anagrama, 2011

²⁷ *Portrait of Kenzaburo Oé*, www.youtube.com

A los seis años, un verano, nos encontrábamos con Hikari al norte de Karuizawa. La noche que llegamos yo lo cargaba sobre mis espaldas. En un bosque de abedules, al lado de un pequeño lago gritó un rascón. De inmediato, por encima de mi cabeza, escuché a Hikari decir: «es un rascón». Lo dijo con el tono de un locutor de radio. El rascón gritó de nuevo; Hikari repitió en el mismo tono: “Es un rascón”. Fue la primera vez que Hikari dijo una palabra. Fue así que mi mujer y yo comenzamos a comunicarnos con él con palabras. Cuando Hikari dijo por primera vez: “Es un rascón” y luego nuevamente “Es un rascón”, entre esas dos frases, me sorprendí tan profundamente como no había tenido jamás en toda mi vida una experiencia así.²⁸

Kenzaburo Oé nos da una preciosa indicación –que finalmente es lo que quiero destacar– cuando en los primeros años de Hikari busca denodadamente la música, el paisaje sonoro en el que pueda establecerse algo con su hijo.

Fue un largo camino hasta que el niño pronuncie su primera palabra, una palabra que nombra a un pájaro, que resuena en las grabaciones del canto de las aves que su padre ha recopilado por el mundo buscando denodadamente habitar en el mismo paisaje sonoro que su hijo que no emite una palabra. Corrijo, que finalmente emite esa primera palabra que –iba a escribir– lo pone en el mundo del lenguaje, en el mundo de los hombres. Pero no, no era eso. Hikari tan solo necesitaba, quizá podamos conjeturar que necesitaba que alguien pudiera habitar aunque más no fuere por momentos, durante lo que dura un parpadeo, el aleteo de una mariposa, como gusta decir Georges Didi-Huberman, el mismo paisaje sonoro en el que él se movía. Quizá de algo de eso se trate cuando Mónica Santos rastrea qué querrá decir o qué será ese asunto de hacerse agente de lo imposible. Lugar que queda marcado para el analista, dice ella y yo no puedo más que asentir. Termino con una pequeña cita de Jean Allouch

Si ciertos análisis se malogran, se debe, la mayoría de las veces, diría yo recordando lo que muchos analistas han destacado, no a las dificultades vinculadas con la interpretación, ni tampoco a la puesta a la luz de la fantasía, sino a lo que está actuando en la transferencia, que el analista no supo responder mostrándose desfasado, justo lo necesario, del lugar donde la transferencia lo asignaba.²⁹

Montevideo, mayo de 2018

²⁸ *Ibíd*

²⁹ Jean Allouch, *Para acabar con una versión unitaria de la erótica*, Ediciones Literales, Córdoba, 2018

