

¿Dónde está el psicoanálisis?

IV. Sin garantías

José Assandri



Escultura de Jaume Plensa

e-diciones de la École
lacanienne de psychanalyse

e-diciones de la École lacanienne de psychanalyse

¿Dónde está el psicoanálisis?

José Assandri

Comité editorial:

Helena Maldonado Goti

Fernando Barrios

Marina Serrato Pérez

Adriana Villatoro

© 2017, e-diciones

González de Cossío 120, int. 401

Col. Del Valle 03100

México, D.F.

e-diciones.elp.net

e-diciones.elp.net

IV. Sin garantías

Si hay algo que hace manifiesta la fragilidad del análisis es la falta de garantías. No hay manera de garantizar un análisis, eso es algo en lo que hace énfasis Allouch en el primer apartado de “Fragilidades del análisis”, “Sin garantías”. El análisis tiene dificultades académicas, es decir, para dar cuenta de qué tipo de saber es, y cuáles son los modos de su transmisión. También tiene dificultades jurídicas y deontológicas, en el sentido de definir qué tipo de práctica es y a qué condiciones debería someterse. La universidad, las asociaciones, las publicaciones, las actividades llamadas científicas son las que aparentan dar garantías, pero en lo que concierne al análisis. Tal vez a consecuencia de esa presencia masiva del psicoanálisis en nuestra cultura, en estos tiempos en que se exigen garantías y responsabilidades en cualquier tipo de práctica, la penuria de la falta de garantías se hace más patente. Pero el punto clave es que el análisis toca un punto central en relación a la verdad y la garantía, que para Allouch, no sólo le concierne al análisis. Cito:

“¿Qué sería de un amante que se atuviera absolutamente a la garantía de ser amado? ¿Amaría? ¿Qué sería un retozo sexual si de entrada su «éxito» estuviera asegurado? Un momento de infinita tristeza. ¿Qué sería un creyente que exigiera de Dios la certeza de ser admitido en el paraíso? ¿Creería?”¹

Se trata, afirma Allouch, de lo que está en juego en la locura, o, deberíamos decir, en la vida toda. El mismo Allouch señala que esa fragilidad del análisis “*es afín con el carácter nunca seguro de hablar, de amar, de coger, de creer.*” ¿Habría alguien en un análisis aceptando que su propia palabra sería la garantía *a priori* de la verdad? Esta pregunta de Allouch puede ponerse al lado de la antigüedad griega, tiempos en que los ciudadanos se dirigían a sus maestros para que les fuera dicha la verdad. En los maestros en sí mismos estaba la garantía de la verdad; la verdad, a los ciudadanos griegos, les venía de afuera. Ellos

¹ J. Allouch, “Fragilidades del análisis”, *op. cit.*, p. 11.

debían acomodarse a esa verdad, a diferencia de los llamados modernos para quienes la verdad les viene de “adentro”. No se puede decir, sin embargo, que esa verdad garantizada por los maestros sólo haya existido en la época griega, aún hoy algunos esperan que la verdad venga de otro. Eso que puede llamarse “verdad interior”, o “lo propio”, eso es algo que se supone habita dentro de cada uno, y por lo tanto, debe ser extraído de ese “interior”. Pero ese “*carácter nunca seguro de hablar*” no evita que cada uno busque garantías, tanto en el amor, como en la religión, como en el sexo, como en el análisis. ¿El enamorado no exige juramentos de amor eterno? ¿El creyente no busca pruebas de que Dios lo ha escuchado? ¿El analizante no pone a prueba el saber del analista o, trata de saber si ocupa un lugar especial en relación a otros analizantes? Y, en el coger, ¿no se le plantea a cada uno de los partenaires alguna vez si el otro ha gozado y cuánto? O, de otro modo, ¿hasta dónde, el hecho de que siga existiendo la prostitución no tendrá que ver con la problemática de falta de garantías del coger? Volviendo al análisis, ¿qué resultados se esperan de una reglamentación de las psicoterapias, entre las cuales, curiosamente, se intenta incluir al análisis? Tal vez lo único que tendría como resultado sería ahogar el análisis, porque sería exigirle un hablar seguro que va contra eso que se llama su regla fundamental.

Es en este apartado “Sin garantías” que Allouch trae a colación la película *La piedra de la paciencia*:

¿A quién se habla a veces en una situación de gran tensión? O, quizás incluso, ¿a qué? Sucede que se le habla a una piedra, no necesariamente tumbal [hablarle al muerto en su tumba es un lugar común], como lo muestra una reciente película de Atiq Rahimi cuyo título en persa, *Sangue sabur*, fue traducido al español como *La piedra de la paciencia*, una piedra negra a la cual, confiando en ella, se dirigen los desesperados. Ahí, un guerrero caído en coma por haber recibido una bala en la nuca, es esa piedra. No dirá ni manifestará nada durante todo el tiempo en el que su mujer –hablándole siempre en forma muy franca y resuelta (a la manera de la

antigua parresía)- se dirige a él y se transforma. No se necesita ninguna otra prueba más que el conmovedor momento en el que ella alcanza finalmente una imagen, la suya, bella, en un espejo. Hidrata el cuerpo de su interlocutor con una sonda manteniéndolo, *a mínima*, con vida; a pesar de su silencio de piedra, su fragilidad es patente. Ella jamás le hubiera hablado si la guerra no lo hubiera dejado en silencio, disponible, presente, a pesar de su estado comatoso o, más bien, gracias a él. No se trata, por cierto, de alegar aquí que el analista –que no está menos presente cuando interviene si es desde su posición de analista que interviene. En vecindad en esto con *Sangue Sabur*, ¿no ha declarado Jacques Lacan que el análisis es “una hipnosis al revés”?²

Este fragmento provoca el impacto suficiente como para provocar a sus lectores a ver la película o leer el libro;³ o querer saber algo sobre su autor y su cultura, porque ¿cómo es esto de hablar del análisis utilizando una historia persa? En una audición de *France Culture* del 6 de marzo de 2017, de un programa titulado *La série documentaire*, LSD, en el primero de cuatro capítulos bajo el título de “*Islam sur le diván*”, la primera entrevista que aparece es una que le hicieron precisamente a Atiq Rahimi.⁴ Allí él hizo algunas puntualizaciones respecto al analista y la interpretación. Dijo que para nada en el islam hay lugar a que alguien le cuente a otro lo que le sucede. Prácticamente no existe la individualidad, sino que cada uno se somete a la familia y a la religión. Tampoco hay lugar a otra interpretación que las que puedan hacer el Mullah o el Imán. Sólo ellos tienen potestades para interpretar, y la interpretación concierne sólo al Corán. Entonces, se podría decir que es un exceso interpretar

² *Ibidem*.

³ En la traducción del artículo de Allouch se omitió la referencia a la novela *La piedra de la paciencia* que, en el 2008, recibió en Francia el premio Goncourt.

⁴ Agradezco a Daniel Moreira haber conocido esa entrevista que se puede escuchar en el siguiente link: <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/islam-sur-le-divan-14-teheran-loedipe-en-crise>

“psicoanalíticamente” una historia musulmana, porque está en otro registro cultural. En el islam, según la concepción suní, lo que se llaman sus cinco pilares, son la profesión de fe, la oración, la limosna, el ayuno y la peregrinación a la Meca. La confesión, el examen de sí mismo no existen en el islam. Es todo un asunto, porque también es cierto que no se puede decir que ningún musulmán, ni que la cultura musulmana no haya sido influenciada por el sujeto moderno occidental. Pero cuando se cuestiona la llamada “antropología psicoanalítica” algo de esto está en juego. ¿Hasta dónde es posible aplicar una “interpretación” psicoanalítica a una cultura que es otra? Se abren aquí dos asuntos. El primero, es qué estatuto darle al párrafo de Allouch cuando toma *La piedra de la paciencia* para señalar esa falta de garantías propia del análisis. El otro, es que, si nos ponemos límites en cuanto a qué se puede leer o no de esta historia en principio musulmana, ¿queda algo cercado entre esos límites? Y si queda, ¿qué sería posible hacer con eso?

¿Podría decirse que el uso y los comentarios que hizo Allouch de *La piedra de la paciencia* puedan ser definidos como un caso? Creo que es más acertado darle el nombre de figura del análisis. Aquí figura hay que entenderlo como lo plantea Jacques Le Brun en su libro *El amor puro de Platón a Lacan*. Le Brun señala que las “figuras” son construcciones que se utilizan cuando la racionalidad no es suficiente, cuando tampoco basta con hablar de la experiencia. El asunto de Le Brun es el amor puro y las figuras con las que se expresa ese amor.⁵ Lo interesante es que no se exige que las figuras tengan una coherencia, sino que pueden ser contradictorias, o figuras parciales, o a veces sucesivas, sin que con ellas se demuestre algo o se forme un sentido específico. Estas figuras, que Le Brun llama “imágenes parlantes”, van desde citas, lugares

⁵ Son figuras de ese amor puro el Job de la Biblia, que a pesar de las pruebas que le pone Dios sigue amando a Dios; como también sería una figura del amor puro el elogio del amor que hace Fedro; o cuando los amantes demuestran su valentía en el combate a muerte frente a sus amados; o Alcestes, que muere en lugar de su marido; o la historia de Grisélidis, que sufre a su marido y sin embargo afirma que está contenta, hasta llegar a la suposición imposible de Fenelón: aunque Dios deseara mi mal lo seguiría amando...

comunes, temas literarios, *topoi* artísticos, lugares textuales que ponen de relieve interrogantes y prácticas, que informan de la teoría y forman la teoría. Pero también pueden ser un personaje histórico, mítico o literario, una máscara que encubre y deja entrever. Por un lado, la figura es una cosa trabajada en su estructura, en su forma, como un el género literario de estilo; y también puede ser una forma plástica móvil que siempre necesita una interpretación:

Una figura sólo puede ser ambigua y discutible: no es más que un relato y unas palabras, una de las imágenes o frases enigmáticas que aparecen en los sueños o en las visiones y cuyo mensaje oculto sólo se revela en la interpretación, depende de esa interpretación; es el futuro lo que le da sentido al pasado, o crea ese sentido.⁶

Vale la pena insistir en el hecho de que las figuras aparecen cuando la racionalidad o la teoría no son suficientes, cuando tampoco alcanza con remitirse a la experiencia. Es en ese sentido que pueden entenderse los comentarios sobre *La piedra de la paciencia*, del mismo modo que Allouch, en el mismo párrafo, refiere a otra figura del análisis: una “hipnosis al revés”. Lacan hizo esta formulación en la última sesión de *Los conceptos fundamentales del psicoanálisis. Sangue Sabour*, piedra de la paciencia, es un mito árabe que dice de la existencia de cierta piedra negra a la que alguien le puede hablar, contar sus secretos, sus males, todo lo que quiera, hasta que finalmente, la piedra explota. También esta piedra puede ser una figura del análisis. Mucho de lo que aparece escrito sobre psicoanálisis (viñetas, casos clínicos, citas literarias, relatos, figuras retóricas, etc.) son figuras del análisis, justamente buscan decir eso que es tan difícil de decir. Ninguna de esas figuras dice todo sobre el análisis, incluso pueden ser contradictorias, pero si son necesarias estas figuras, es porque la fragilidad del análisis no permite definir claramente lo que debiera ser un análisis de un modo que pueda aplicarse a cada

⁶ Jacques Le Brun, *El amor puro. De Platón a Lacan*, traducción Silvio Mattoni, Ediciones literales/El cuenco de plata, Buenos Aires, 2004, p. 13.

caso, ni tampoco una experiencia particular permite generalizar formulaciones.

Para saber si es posible o no otra lectura, además de esta figura del análisis fabricada por Allouch, es necesario recurrir a otros trazos. Atiq Rahimi nació en Kabul, 1962. Vivió la guerra en Afganistán, hasta que en 1984 se refugió en Paquistán, y pidió asilo en Francia, que le fue concedido en ese mismo año. Cursó en la Sorbona un doctorado en técnicas audiovisuales. Escribió varias novelas y filmó varias películas.⁷ En el 2005, Rahimi iba a dar una conferencia en una ciudad en la frontera entre Afganistán y Paquistán. La conferencia se suspendió porque una poeta afgana, que recientemente había tenido un hijo, fue asesinada salvajemente por su esposo. Rahimi intentó investigar qué había sucedido, pero no logró muchos datos. La familia de la poeta sólo dijo que había sido a causa de un asunto familiar. Y el esposo, preso, estaba en coma porque había querido matarse inyectándose nafta, gasolina en las venas. La poeta tenía 25 años, es a ella que Rahimi le dedica el libro. Dijo Rahimi en una entrevista: “*Pensé que, si fuera mujer, me quedaría con este hombre en coma y le contaría todo. La historia no tiene nada que ver con la poetisa, pero fue esta situación que me inspiró.*”⁸ Rahimi concibe esta historia, de una mujer que le habla a su marido en coma, un hombre que no puede hablar, que ve todo, que escucha todo, pero no puede hablar.

Podemos decir que hay una cantidad de puntos interesantes de la historia. Por ejemplo, que, tratándose de las garantías del análisis, no debe haber lugar donde haya menos garantías que en una guerra, más cuando se trata de una mujer. Que la mujer tiene la posibilidad de dejar al hombre en coma en su cama, porque de hecho no lo puede trasladar, y entonces salvarse. Sin embargo, ella sólo salva a sus hijas y vuelve a lo que queda de

⁷ Entre sus obras podemos destacar *Tierra y cenizas*, que, como *La piedra de la paciencia*, primero fue una novela y luego fue una película, también bajo su dirección, y también fue premiada.

⁸ Esta entrevista figura como “Bonus” en el CD de la película *La piedra de la paciencia*, Atiq Rahimi, Orange Studio, Francia/Afganistán, 2013.

su casa porque tiene la necesidad de seguir diciéndole cosas a ese hombre en coma. Ella prefiere quedarse en un lugar donde no tiene garantías, con un hombre que no se sabe si sobrevivirá, e incluso su situación la lleva a la prostitución. Se podría llevar al extremo de decir que se prostituye para poder seguir diciéndole al hombre sobre su vida, porque con el dinero que le pagan compra suero para alimentar al hombre en coma.⁹ Por otro lado, el famoso guerrero no había sido herido en batalla, sino simplemente por defender el honor de su madre frente a otro que la insultó. El honor de una madre que, por lo que parece, para el islam es mucho más importante que el honor de la mujer que es su esposa. Es que tampoco una mujer está protegida por el matrimonio arreglado, al menos hasta que no hubiera podido dar hijos al marido. Sin hijos, habría sido señalada como estéril y ser expulsada del matrimonio. Lo paradójico es que la mujer le dio dos hijas, pero con otro hombre, porque en esa cultura no estaba contemplada la posibilidad de que un hombre fuera estéril.

Hay momentos clave de ruptura con la idea de mujer islámica, como cuando ella se propone como prostituta para salvar su vida, aun perdiendo el honor. Un movimiento que se podría decir impensable para una “mujer afgana”. Pero esta mujer es alguien que cuestionó a su propio padre, al que sólo le interesaban las codornices de pelea y no sus siete hijas. Ella, la mujer, siendo una niña, le dio a un gato la codorniz más valorada por su padre. También cuestionó el poder religioso, porque aún en su situación de desamparo, se apartó del Mullah, el religioso que llegaba hasta su casa para indicarle lo que debía hacer. Ella utiliza el mismo engaño, el engaño de la sangre menstrual con la que le hizo creer a su marido que sangró en la primera noche. Ella, que se había casado con un hombre en esfinge, con una foto del hombre, rehusó recibir al Mullah porque supuestamente estaba impura por la sangre de la menstruación. La vuelta de tuerca final es matar a su marido con su propio kanyar,¹⁰ luego de coger casi en las narices de su

⁹ Aquí seguramente se le presente al lector el papel del dinero en el análisis.

¹⁰ Cuchillo de hoja curva que comúnmente poseen los hombres afganos.

esposo. Es con un hombre roto, con un soldado raso tartamudo y torturado por su jefe, es con él que ella encuentra por lo menos un cierto goce, aunque no sea el amor, cosa que no ocurría con su esposo guerrero. Ella se transforma como mujer.

Dejando aparte lo que la historia pueda valer como figura del análisis, cabe aquí la pregunta por ¿cuál es la cosa aquí? El lugar de la mujer en el islam, o de la mujer en general es algo que se le presenta inmediatamente al lector o al espectador. Sin embargo, hay rasgos de la historia que merecen la atención. Uno es la tensión en el desarrollo del relato, una tensión que hace que el lector o espectador quede atrapado. Esa tensión está dada por un hombre que sólo respira, que es alimentado con suero, a quien su mujer le cuenta su historia, una historia a contrapelo de lo que podrían ser los modos habituales de una mujer afgana, y que, en ese trance, parece que en cualquier momento el hombre podría despertar. Esa tensión del suspenso del despertar es lo que mantiene la atención en la trama, sobre todo de la película, aunque ese suspenso tampoco es ajeno en la novela.

Hay una pequeña historia que no aparece en la película y que también me parece importante. Es una historia que le contaba la abuela a la mujer de la historia. Y esa historia comenzaba con “Era y no era un rey”. Ese rey tenía una buena vida, era encantador, valiente, pero tenía una exigencia: no tener nunca una hija. En la noche de bodas los astrólogos le habían predicho, que, si alguna vez la reina daba luz una niña, ella deshonraría a la corona. La primera niña que dio a luz la reina fue matada por el verdugo, también la segunda, pero la tercera, cuando el verdugo va a matarla, escucha una voz que le dice que le diga a su madre que, si no la mataba, la reina tendría su propio reino. La reina escucha a esa recién nacida dotada de palabra, se maravilla, y le pide al verdugo que huyan juntos los tres del país. El rey furioso sale a la conquista de otras tierras buscando recuperar a su mujer. Pasan los años y el rey asedia un pequeño reino en el que reinaba la que había sido su mujer, sin que el rey supiera quién era ella. Como el pueblo resistía, el rey ordenó prender fuego el país. Los visires recomendaron a la reina que negociara con el rey, pero ella se opuso. Prefería

incendiar ella misma el país antes que someterse a esa negociación con quien fuera su esposo. La hija, apreciada por la corte y el pueblo, no sólo por su belleza, se propone ir ella a negociar con el rey conquistador. La reina, al oír a la hija se enloquece y la encierra. Una noche, con la ayuda de su confidente, la hija escapa y se encuentra con el rey. El rey se enamora de la princesa y le propone, que, si ella casa con él, renuncia a la conquista del reino. La hija, seducida, acepta y pasa la noche con el rey. Cuando la hija vuelve al reino le dice a la reina que ha tenido una entrevista con el rey y ella se desmaya. Entonces la princesa le cuenta lo que había sucedido al que fuera el verdugo, quien entonces le cuenta la verdadera historia, que era hija de ese rey conquistador, que él había recibido la orden de matarla y que los tres habían escapado juntos. El verdugo saca la conclusión de que, si le confesaban la verdad al rey, serían todos condenados, si se negaban, el reino sería incendiado, y si la hija se casaba, cometería incesto. En la familia, la historia de la abuela terminaba en ese punto. Pero la mujer de *Sangue Sabour* siempre quiso saber si esa historia podía tener un final feliz, y entonces le contó la historia al padre de su marido, quien luego de escuchar la historia, comentó que era una ilusión creer que podía haber un final feliz. Una vez cometido el incesto la tragedia era inevitable. Pero el padre de su esposo, días después, le dice a la mujer que para que haya un final feliz es necesario un sacrificio, porque cada felicidad engendra dos desgracias. Un final feliz exige una muerte, ¿la muerte de quién? Y antes de responder hay que elegir: la felicidad del Padre, la felicidad de la Madre o la felicidad de la Hija:

Si estás del lado de la hija, el amor que te tienes a ti misma te impide imaginar un suicidio. Igualmente, el amor al padre no te permite plantearte que la hija puede aceptar el matrimonio y que, durante la noche de bodas, mate a su propio padre en el lecho nupcial. Y por fin, el amor a la madre no te deja imaginar el

asesinato de la reina para que su hija pueda vivir con el rey ocultándole la verdad.¹¹

Como padre, el padre de su esposo le dice que mandaría decapitar a la reina, a la princesa y al verdugo, todos los traidores debían ser castigados y el secreto del incesto sería enterrado para siempre. Del lado de la madre, ella prefería que el reino fuera aniquilado y su pueblo esclavizado antes que develar su secreto. La madre obraría siguiendo la moral y prohibiría a la hija casarse con el padre. La mujer, desesperada por no encontrar un final feliz, insiste en reclamarle respuesta al padre de su esposo, quien entonces le dice que sí, que habría un final feliz, pero con la condición de un sacrificio y de renunciar a tres cosas: al amor a uno mismo, a la ley del padre y a la moral de la madre.

De ese modo termina esa pequeña historia contada en el libro *La piedra de la paciencia*, una pequeña historia que tiene reminiscencias épicas: hay una cuestión de poder y de herencia, hay incesto y hay catástrofe. Sin embargo, lo que me parece interesante, no es sólo que la historia con reminiscencias épicas sea contada del lado de una mujer, sino que la solución, el triple sacrificio, queda en suspenso. Ese es un punto notable, una historia que exige tantas renunciadas pero que a la vez queda en suspenso. ¿A qué se debe esa insistencia del suspenso? También en otro libro de Rahimi, *Tierra y cenizas*, hay algo de ese suspenso. Se trata de un hombre que viaja con su nieto para encontrarse con su hijo y avisarle que ha muerto la esposa, madre del hijo. Pero nunca llega el encuentro, el encuentro queda en suspenso, sólo le da la noticia al patrón del hijo y se vuelve. Es, si se quiere, un rasgo curioso ese suspenso repetido, donde tal vez se juegue algo de una cosa particular de Rahimi. En una entrevista Rahimi dijo que quedó poseído por esa joven mujer poeta asesinada por su esposo, que esa mujer se apropió de él, de su mano, de su pluma para que escribiera esa historia. Primer punto, ¿qué quiere decir esto de quedar poseído por una mujer? Declararse poseído por una mujer podría ser

¹¹ Atiq Rahimi, *La piedra de la paciencia (Sangre sabur)*, traducción del francés de Elena García-Aranda, Ediciones Siruela, Madrid, 2009, p. 85.

simplemente una cuestión retórica. Sin embargo, también se podría decir que hay allí algo de una experiencia, y posiblemente vinculada a la puesta en escena del suspenso que se muestra tanto en la película como en la novela. Segundo punto, Rahimi declara que en su libro y en su película no se trata de todas las mujeres afganas. Y dice claramente que no pretendió que esa mujer represente a todas las mujeres afganas, que él no había hecho estudios sociológicos ni etnológicos como para hablar de las mujeres afganas. A esto se agrega que ninguno de los personajes de *La piedra de la paciencia* tiene nombre. Que no aparezcan nombres va justamente en el sentido de oponerse a hacer más clara la pertenencia a una cultura y una lengua. La declaración de Rahimi a *France Culture*, de que los musulmanes no llegarían a una “confesión” de su verdad a otro, incluido confesar a alguien que está en coma, parece señalar un desvío de la cultura musulmana. Es decir, por más que se trate de la cultura afgana, que se trate de una mujer afgana, no es acorde a una mujer afgana y musulmana confesarle nada a un hombre en coma. El segundo epígrafe de la novela dice: “En algún lugar de Afganistán, o en cualquier otro lugar.” No podemos decir que aquí las cosas suceden bajo el sueño dogmático de la religión, ni tampoco que hay un pasaje al sueño antropológico de la universalidad humana. No se puede reducir la historia al salvajismo musulmán con la mujer, ni a sus diferencias con la visión occidental de la mujer. Tercer punto, Rahimi afirmó en una entrevista que la historia, al contrario de sus otros libros, había tenido que escribirla en francés porque no pudo hacerlo en persa. Esa escritura en francés fue la que le permitió deshacerse de algunos tabúes que le impedían escribir. Es decir, se trata de una historia afgana, musulmana, escrita en francés a través de una práctica occidental, la “confesión”, en una lengua que es otra que la que suponemos en la historia. Pero, al filmar la “misma” historia, tuvo que hacerlo en persa. Cuarto punto, no sólo Rahimi utilizó el francés para poder escribir la historia, sino que, además, declaró que utilizó una referencia pictórica y otra musical. La referencia pictórica es un cuadro de Andrea Mantegna, *Lamentación sobre Cristo muerto*. Si ustedes miran el cuadro, se podría decir que es la

posición en la que en la película a veces se presenta el marido en coma. En esa perspectiva, en la misma línea de los ojos, parece que el cuerpo se nos metiera en los ojos. Esta escena, una temática común en el Renacimiento, Mantegna la pintó colocando como centro del cuadro los pliegues de la tela sobre los genitales de Cristo, asunto por cierto poco común. Al Cristo de Mantegna lo lloran tres personajes, del mismo modo que en la película están la esposa del hombre y las dos hijas.



La referencia musical es un *Lied*, una canción de Franz Schubert en la que musicalizó un poema de Heinrich Heine: “El doble”, “*Der Doppeltgänger*”.¹²

El doble

*Tranquila está la noche, las callejas descansan,
en esta casa vivía mi amada;
hace mucho que ella abandonó la ciudad,
pero aún existe la casa en el mismo lugar.
Allí está también un hombre, y mira absorto a lo alto,*

¹² Es posible escuchar una versión del Lied en <https://www.youtube.com/watch?v=fKVnL9JvuO8>. El novelista Jean Paul creó la palabra *Doppeltgänger* como “el que camina al lado”. Literalmente sería “doble” “andante”.

*y de acerbo dolor se retuerce las manos;
me horrorizo cuando veo su rostro...
La luna me muestra mi propia figura.
¡Tú, doble, tú, pálido compañero!
¿Por qué remedas mis penas de amor,
que me atormentaron en este lugar
tantas noches, en tiempos pasados?*

Alguien podría decir que es raro que alguien de origen musulmán, que cuenta una historia que parece musulmana, hubiera recurrido a una canción alemana sobre el mito del doble y a un cuadro del Renacimiento que representa un mito cristiano. Tanto el cuadro como la canción, tomadas como referencias, no son sólo un recurso para la escritura, sino que también son indicaciones de lectura. Si bien el *Lied* de Schubert es invocado por Rahimi como el ritmo con el cual escribió *La piedra de la paciencia*, para que le diera el ambiente, el color en su escritura, ¿por qué que elegir una canción que tiene como tema el doble frente al propio sufrimiento? Como si fuera un dolor de otro, o como si se apropiara del dolor de otro para hablar de su dolor, hay allí una relación peculiar con el sufrimiento, un modo de hacer propio lo extraño y de hacer extraño lo propio. *Lamentación sobre Cristo muerto*, el cuadro de Mantegna, ese Cristo que Rahimi señala que está pintado en una perspectiva muy particular, y que él tenía en su cabeza cuando escribía, nos pone delante el cuerpo herido, porque el dolor no es sólo un dolor del alma. Que el cuerpo mismo de Cristo sea colocado de ese modo, en esa perspectiva, en ese plano y con los genitales como centro parece romper con lo que sería la idea del dualismo cuerpo/alma. No es casual que el primer epígrafe de la novela haya sido de Antonin Artaud: “*Del cuerpo para el cuerpo con el cuerpo desde el cuerpo y hasta el cuerpo.*” Es que el lugar del cuerpo en esta historia no es cualquiera. Eso es claramente escrito en las palabras que Rahimi le dio a la mujer frente a su marido en coma, hacia el final del relato:

Sin embargo, se trata de cosas evidentes... es suficiente que escuches a tu cuerpo. Pero tú nunca lo has escuchado. Vosotros sólo escucháis vuestra

alma.” Se levanta y se dirige con violencia hacia la cortina verde: «¡Mira adónde te ha conducido tu alma! ¡Eres un cadáver viviente!» Se acerca al escondite: «¡Es tu maldita alma la que te tiene pegado a la tierra, mi *sangue sabur!*», recobra el aliento, «y no es tu putañera alma la que, hoy por hoy, me protege. No es ella la que da de comer a las niñas». Abre la cortina, «¿Sabes cómo se encuentra tu alma en este momento? ¿Dónde está? Ahí está, colgada, encima de ti.» Señala la bolsa de suero. «Sí, ahí está, en ese líquido dulce y salado, y en ninguna otra parte.» Hinchaba el pecho: «“Es mi alma la que me da el honor, es mi honor que protege mi alma.” ¡Tonterías! ¡Mira tu honor jodido por un muchacho de dieciséis años! ¡Mira tu honor jodiendo tu alma!» Con un golpe seco, le coge la mano, la sostiene y le dice: «Ahora, es tu cuerpo el que te juzga. Está juzgando tu alma. Es por eso por lo que no sufres en tu cuerpo. Porque estás sufriendo en tu alma. Esta alma suspendida que lo ve todo, que lo escucha todo, y que no puede hacer nada, que ya no controla tu cuerpo». Le suelta la mano, que vuelve a caer, rígida, sobre el colchón. Una risa ahogada la empuja contra la pared. Se contiene. «¡Tu honor no es más que un trozo de carne! Tú mismo usabas esa palabra. Para pedirme que me tapase, gritabas: “¡Esconde tu carne!”» En efecto, yo no era más que un trozo de carne en el que meter tu sucia polla. ¡Sólo para destrozarla, para hacerla sangrar!¹³

Pero un cuerpo que no es sólo cuerpo de carne, sino que el cuerpo es cuerpo cuando está marcado por la lengua, en cierto modo poseído:

¿Pero qué me pasa? ¿Qué estoy diciendo? ¿Por qué? ¿Por qué? Esto no es normal, no, no es normal...»
Vuelve a entrar. «No soy yo. No, no soy yo la que habla... Otro habla en mi lugar... con mi lengua. Ha

¹³ A. Rahimi, *La piedra de la paciencia*, op. cit., p. 96-97.

entrado en mi cuerpo... Estoy poseída. Él es el que habla.¹⁴

Es en estos rasgos que podríamos decir que identificamos algo de la cosa, una cosa que podríamos llamar, con un poco de exceso, la “cosa Rahimi”, una cosa marcada por el suspenso. ¿Por qué hablar de la “cosa Rahimi” y no del personaje, de la mujer de la película? Porque entre el suspenso de la historia, la cuestión de la lengua, la invocación al cuerpo, todo eso apunta a cierta cosa que tiene que ver con la historia de Rahimi. Rahimi nació y fue criado en Afganistán, hasta podría ser probablemente que haya profesado el islam, pero asistió al *Lycée Français* en Kabul, su padre era traductor del francés, y cuando emigró a Francia, estudió en la Sorbona. Esa doble inscripción, que se muestra en esa curiosidad de haber escrito una novela en francés y haber filmado una película en persa, no se trata de un ir y volver de una a otra cultura, sino de una especie de extraterritorialidad que sería una peculiaridad de su emigración. Aquí, podemos volver al texto de Allouch, simplemente para señalar que no hay una “condición” de emigrado que sea genérica. No todo emigrado se vuelve escritor o director de cine, no todo emigrado puede pasar de una lengua a otra y volver a la primera, no todo emigrado tiene como condición la carencia ni como salida el olvido. ¿Acaso la emigración lo proveyó de una especie de ductilidad que le permite otros pasajes? En la medida en que se plantea la “cosa de Rahimi” se podrá caer en la cuenta de que eso no se reduce a algún tipo de habilidad, de potencialidad en la escritura o para la dirección cinematográfica, sino que remite algo que viene como cosa, como una cosa propia y particular. Esa “cosa Rahimi” sería la posibilidad de alojar al otro, alojar la historia de otro y a partir de allí crear algo, hecho de ese modo, con ese suspenso que tiene relación con el vacío creado por una emigración, que en cierto modo lo convierte en occidental,¹⁵ pero sin dejar de ser afgano, sin dejar de ser esa otra vida. En el suspenso de un vacío que no se realiza se produce su creación.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Aunque parezca algo de escaso valor, que Rahimi se vista tal cual un occidental y no como un afgano no es un elemento despreciable.

Es en ese suspenso que Rahimi buscó las palabras para expresar sus sentimientos, sus emociones, “*los de mi personaje, en esa aventura, en una situación de guerra*”. La escritura para él es nombrar los sentimientos, nombrar la desesperanza, nombrar las fantasías/fantasmas.¹⁶ La escritura, según declaró en una entrevista, “*es la búsqueda de palabras.*” Y en esto señaló que esa búsqueda de palabras se diferencia con el modo de escritura de otros que buscan frases. Esa posición, buscar palabras, para Rahimi se debe a su “*cultura persafónica, donde la poesía tiene un lugar primordial.*”

Habría que poder hacer un trabajo con la lengua persa para poder realmente avanzar en lo que hizo Rahimi, buscar esos significantes clave con los que él dice las cosas, pero es asunto que no está a nuestro alcance. Y por más que haya escrito en francés, sabemos que el francés no fue la lengua con la que filmó la película, un movimiento en el que hay que leer como justamente una deficiencia de esa lengua de escritura primera. Evidentemente la cosa como *rebus*, o más bien, las cosas, esas que se aíslan en las formaciones del inconsciente, no son una vía de acceso que podamos tener. Sería justamente poner de lo nuestro, poner la lengua española donde hay otra lengua, la lengua persa, o en todo caso la lengua francesa jugada con la persa. Ya lo hemos señalado, no poner de lo propio es una indicación clínica clave, por más que no sea fácil de seguir. De todos modos, hay algo de la “cosa Rahimi” que tendría el carácter de esa otra cosa que Lacan tomó de Heidegger y conectó con el *Proyecto* de Freud. Porque allí la cosa emerge con una pérdida en un tiempo primero, casi mítico, esa cosa, que Lacan abordó en el seminario *La ética del psicoanálisis* en relación con el prójimo. Su fuera posible decir algo de esa “cosa Rahimi”, que pudiera ser decir algo que no sea sobre la persona Rahimi, evidentemente sería algo que no es sin su historia. Pero no más que eso, apuntar a esa cosa, sabiendo que hay mucho que se escapa, que no está a nuestro alcance. No aceptar ese límite, decir algo más sobre *La piedra de la paciencia* sería

¹⁶ Rahimi, en la entrevista realizada en francés, utiliza la palabra *fantasme*, que como sabemos, en el Río de la Plata fue traducida como “fantasma” a contrapelo la “fantasía” que aparece en los textos de Freud.

apartarse de la “cosa Rahimi” para internarse en una hermenéutica, que, aunque fuera analítica, sería hermenéutica, y también sería poner las cosas del lado de la confesión.

Para Foucault, el psicoanálisis era una hermenéutica, en la medida en que es leer lo que alguien dice como si fuera un texto. A fines del siglo XIX habría surgido un método de desciframiento diferente al examen permanente del cristianismo.

[...] Freud y el psicoanálisis ocupan un lugar central, la hermenéutica del sujeto se abrió a finales del siglo XIX a un método de desciframiento muy alejado de la práctica del examen permanente y la verbalización exhaustiva que acabo de mencionarles con referencia a la espiritualidad cristiana. Se abrió una hermenéutica del sujeto, lastrada o cargada, que tenía por instrumento y por método principios de desciframiento tanto más cercanos a los principios de un análisis de texto. Esa hermenéutica del sujeto en forma de desciframiento de un texto debe permitir arraigar los comportamientos de un sujeto en un conjunto significativo.¹⁷

Esa hermenéutica, sería diferente a la confesión cristiana, pero se debe tener en cuenta aquí que la lengua francesa tiene dos palabras donde el español tiene sólo una. “Confesión, puede decirse en francés *confession* o *aveu*. Foucault se detiene en esa diferencia en su libro *La voluntad de saber*, pero utiliza a veces de manera indistinta ambos términos, que, en las traducciones al español, habitualmente no se diferencian. La *confession* remite a la práctica católica de la confesión, vinculada al pecado, mientras que la palabra *aveu*, se utiliza más bien en relación con el derecho, como confesión de un delito, pero, además puede significar declaración, reconocimiento, revelación. *Aveu* tiene otras raíces que no son religiosas ni vinculadas a la fe, como declaración de vasallaje, de compromiso con un señor, por lo que antiguamente tenía el

¹⁷ M. Foucault, *Obrar mal, decir la verdad*, traducción Horacio Pons, Siglo XXI, Buenos Aires, 2014, p. 242.

significado de aprobación, autorización, consentimiento. En la lengua española confesión viene del latín, *fari*, hablar, para nosotros la confesión está vinculada a un secreto que se reconoce. Tanto en el sentido religioso como en el jurídico, implica la penitencia, la pena. Cuando Foucault señala que el hombre es un animal de confesión, utiliza el término *aveu*, y no suena lo mismo en español que en francés, porque, además, está vinculado al examen de sí que no se reduce a la espiritualidad católica.

Interesa de esa confesión un sesgo que está vinculado al examen de sí mismo, que ya estaba presente en la antigüedad griega bajo el principio délfico *gnothi seauton*, “conócete a ti mismo”, pero que, según Foucault, tuvo una vuelta de tuerca con la vida de los monjes en el monasterio, de donde surgió el precepto monástico, *omnes cogitationes*, “dime todos tus pensamientos”. En su arqueología del psicoanálisis, para Foucault, el viraje histórico que habría sido la aplicación de una hermenéutica que potenciaría el gobierno de sí y de los otros. Estas precisiones hacen a la cuestión del análisis en nuestro tiempo. ¿Dónde está el psicoanálisis? Podría ser una de las tantas tecnologías de sí. Esta formulación de Foucault, tecnologías de sí, sin duda que es compleja, discutible, pero puede echar alguna luz sobre la actualidad del análisis. Para Foucault se trata de:

[...] técnicas que permiten a los individuos por sí solos [o con la ayuda de otras personas] una serie de operaciones sobre sus propios cuerpos, sus propias almas, sus propios pensamientos, su propia conducta, y hacerlo de manera tal de transformarse, modificarse y alcanzar cierto estado de perfección, de felicidad, de pureza, de poder sobre natural, etc. Llamemos a esta clase de técnicas «técnicas» o «tecnología de sí».¹⁸

Es claro que tanto la perfección como la pureza, son puntos objetables cuando se trata del análisis, por más que no haya

¹⁸ M. Foucault, *El origen de la hermenéutica de sí*, traducción Horacio Pons, Siglo XXI, Buenos Aires, 2016, pp. 44-45.

duda de que si alguien recurre a un análisis es con la expectativa de modificar algo, de pasar a otra cosa. Sin embargo, algunos podrían entender que el análisis es una entre muchas otras tecnologías de sí, algo que podría apreciarse, incluso, durante una sesión de análisis. Un analizante puede hablar del yoga, de la meditación, de ciertas lecturas, de la adivinación, de los registros akáshicos, con las flores de bach y del tarot. Sin embargo, algo que es central, es que el análisis no es una técnica sino un método. Y esa diferencia implica que el análisis no puede tener un fin preestablecido, como podría tenerlo la aplicación de una técnica. No sería más que un exceso creer que se puede ser exhaustivo con el libro y la película de Rahimi, que pueda haber una confesión última, una interpretación definitiva. El método analítico se abre a una multiplicidad posible de fines, que, a lo sumo, puede ser un método acompañado de algunas indicaciones clínicas. Sin tener un fin preestablecido, ni duración ni objetivo, el análisis no ha dejado de ser una cuestión murciélago, no es una práctica ni de bestias ni aves, y sólo es posible examinarla a la luz del día.