

Espectros de palabra

A propósito de Cuando pases sobre mi tumba de Sergio Blanco



NATALIA MIRZA¹

La información de prensa a la que accedo a propósito del estreno de la nueva obra de Sergio Blanco, *Cuando pases sobre mi tumba*² es la siguiente:

Es una pieza que relata los últimos días de vida del autor. Luego de haber decidido organizar su suicidio asistido en una clínica de lujo en Ginebra y después de proyectar entregar su cadáver a un joven necrófilo internado en un hospital psiquiátrico de Londres, la obra va narrando los distintos encuentros que el autor tiene con el doctor Godwin responsable de orquestar su suicidio asistido y con el joven necrófilo internado que se dedicará a esperar la llegada del cadáver del autor. [...] Consultado sobre su particular procedimiento de escritura ya que la totalidad del texto fue escrito a mano y con sangre, Sergio Blanco respondió: «Todas las mañanas me despertaba al amanecer, dedicaba unos treinta minutos a preparar la tinta ya que tenía que diluir la sangre en polvo y una vez pronto todo, me sentaba a escribir durante sesiones de siete horas. [...]»³

1 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. nmirzal@gmail.com

2 Estreno mundial, 22 de agosto 2019, sala Zavala Muniz, Montevideo, Uruguay.

3 Marea Producciones.

Debo reconocer que lo que primero me surgió de esta lectura fue: «es mucho». Ya de por sí resultaba fuerte el hecho de que esta vez, Sergio Blanco no sólo volviera a escenificar su propia muerte (tal como en *La ira de Narciso*, 2016), donde había terminado descuartizado con cuchillo eléctrico), sino que además se encargara ahora de entregar su cuerpo a un necrófilo. Sumando, a su vez, el elemento polémico con relación a la cuestión del suicidio asistido y el agregado —¿efectista?— de la escritura con su supuesta propia sangre. Demasiado.

Después de ver la puesta en escena, sin embargo, la impresión es muy diferente a lo anterior. Pensando en estos dos momentos de impacto, se me ocurre, entonces, que la misma transcurre en una serie de paradojas:

Por un lado, es una obra sobre la muerte, pero el texto respira, muta, crece, se reproduce y se transforma frente al espectador, se va haciendo en el proceso mismo, alimentándose más que nunca de los otros espectáculos del autor, además de los clásicos, las historias de los actores, las características de los personajes presentes y pasados. Texto vivo en la muerte, entonces.

Por otro, es una obra que supuestamente trabaja sobre una forma de amor o de erotismo que tiene que ver con la posesión sexual de un cuerpo muerto (la necrofilia), pero lo hace en el encuentro ya no de los cuerpos, sino de las palabras. El erotismo es con el cuerpo de la letra, con los cuerpos de las palabras y las palabras cuerpo. Relatos, canciones, diálogos, recuerdos, datos históricos, se van hilando en una trama de lenguaje, en la que ya no se trata del cadáver como tal, sino de las innumerables formas en que, antes y después de su muerte, se lo hace hablar. No es la muerte, ni siquiera la representación de la muerte, es la representación de la representación, y a veces el relato del relato, generando una distancia interesante que preserva del impacto con lo crudo y de la proximidad carnal, salvo aquella de la palabra.

¿Cómo en el análisis?

De hecho, los encuentros semanales entre Khaled y Blanco, al igual que aquellos que supo sostener con el parricida de *Tebas Land* (2013), vuelven a traer ese aire inconfundible de sesiones de análisis y como en el análisis, también, determinadas palabras y objetos, se repiten, se vuelven familiares y reconocibles: reloj Casio sumergible - habitación 228 - manzana - Superman - computadora Mac... Sin embargo, quizás en el análisis, los afectos y las emociones se hagan presentes de otro modo...

De todas formas, es verdad que las obras y los textos de Blanco parecen estar escritas para psicoanalistas, pensando en esos interlocutores. Como en *Tebas* habían sido *Los hermanos Karamazov*, *Edipo* y el parricidio; *Narciso* fue para *La ira* y llegan ahora *Frankenstein* y *Robinson Crusoe*, hilando relatos de origen, de costuras primeras, asociadas al comienzo de la vida, pero también a la orfandad, el desamparo y la muerte. Marcas de un *arké* espectral que retorna actualizando vestigios en palabras, entre las que se entraman y deshilvanan relatos de niños ahogados, de criaturas hechas de pedazos, de experiencias de encuentro con la muerte, tanto inesperadas y ominosas, como anticipadas, elegidas y programadas.

Los personajes y su desdoblamiento permanente, entre sí mismos y 'otros' son ineludiblemente también post-psicoanalíticos, es decir, se corresponden con una dramaturgia consustancial (o anticipatoria, como siempre son los artistas) de lo que el psicoanálisis pudo posteriormente hacer estallar con respecto a las formas de pensar la subjetividad.

¿Quién decide? ¿quién elige? El Yo engañado, paranoico y convencido de su autoafirmación, muestra su inconsistencia en esta permanente alternancia o confusión entre mentira y verdad, realidad y ficción. «Estoy decidido», (Blanco, 2019)⁴ dice Sergio, solo para decir: «En el fondo no soy yo quien decide» (Blanco, 2019), unos instantes después.

Como en las otras obras de Blanco mencionadas, así como también en *Ostia* (2015) y *El Bramido de Düsseldorf* (2017) incluyendo (o no) a *Kassandra* (2010), estamos frente a otra autoficción. Ese juego permanente entre realidades y ficciones que lo tiene a él como protagonista y que toca, no solamente las cualidades de los personajes sino también del texto mismo y la puesta en escena, en una deconstrucción permanente de «ingeniería intelectual» (Blanco, 2019), como él mismo dice allí.

K: «¿Acá me tengo que comer de verdad la manzana?»

Yo: No. No es necesario (...) Hacé como que...

K: Ok. Hago como que. (Blanco, 2019)

4 Esta y todas las restantes citas de la obra provienen de la versión inédita de *Cuando pases sobre mi tumba*, agosto, 2019, facilitada por el propio autor.

Y, por supuesto, Khaled se come efectivamente la manzana, y con un mordiscón fuerte, así como lo había hecho Gabriel Calderón en *La ira de Narciso*. Nada es lo que parece, lo que parece «no» ser, quizás sí lo sea y lo que «sí» parece ser, quizás también lo sea: «Ceci n' est pas un pomme», «Esto no es una manzana», decía Magritte. Aquello de la falsa huella que Lacan (2008b) retomaba del chiste de Freud, aquella que solo el hombre puede hacer por su inscripción en el lenguaje y el significante: dejar una marca verdadera para que sea tomada por falsa: «como sos un mentiroso dices que vas a Cracovia para que piensen que vas a Lemberg, cuando en realidad vas a Cracovia», Lacan (1999) así, nuevamente, aquello de que la verdad tiene estructura de ficción... (Lacan, 2008a).

¿Y esto de la muerte y la necrofilia?

Los desarrollos freudianos, fundamentalmente aquellos posteriores a la segunda tópica y «Más allá del principio del placer» (Freud, 1976) supieron articular vida y muerte en el dualismo pulsional como sello y origen mismo de la vida psíquica. De este modo, *eros* y *thánatos*, siempre en relación de tensión, remiten a una dialéctica consustancial a lo humano y a sus avatares deseantes. ¿Cómo entra la dimensión de la muerte, entonces, en este entramado dramático que la anuda también con el deseo, la vida y el amor? «Para examinar los orígenes de la vida, debemos primero conocer la muerte», cita Khaled de Frankenstein (Shelley, 2006).

Sergio no puede ocultar su deseo en vida y por el cuerpo vivo de Khaled. Cuerpo que sabe que se le rehúsa y de cuyo contacto no podrá retener siquiera un recuerdo: «yo voy a empezar a desear su cuerpo y él mi futuro cadáver» (Blanco, 2019). Sin embargo, Khaled insiste especialmente en mantener separado el deseo sexual de su vínculo con el Sergio actual: «entre nosotros no va a pasar nada mientras estés vivo» (Blanco, 2019). Si *Cuando pases sobre mi tumba* es, de algún modo, una historia de amor; también lo es con relación a este radical desencuentro, que es inherente a la dimensión misma del amor: «amar es dar lo que no se tiene a quien no es» (Lacan, 1999, p.359), supo decir Lacan.

Sin embargo, el movimiento erótico parte de un anhelo absoluto: Sergio querría ser deseado más allá de la muerte: «¿Por qué no inscribirse en esta estirpe y poder ser deseado después de muerto?» (Blanco, 2019). Tan amado y tan deseado que se podría volver inmortal, como Shakespeare,

como Dickens, como Byron... esa es su necrofilia. Es la búsqueda de ese más allá, pero que reemplaza la espiritualidad por la carne: «después de la muerte lo que viene es tu cuerpo» (Blanco, 2019). Como si el deseo por él pudiera atravesar también ese límite.

Volviendo a las paradojas ¿y no es sino de un límite que surge el deseo mismo? De una ausencia, de la falta ¿no es sin algo de muerte? O, como señala Daniel Gil, retomando planteos de Lacan: «la muerte es la posibilidad de la imposibilidad de todas las posibilidades, lo que hace que las posibilidades se constituyan como tales» (Gil, 2000, p.8).

Del deseo, entonces, nos deslizamos a las distintas formas del amor.

Jean Allouch dice «El amor es necrófilo». «El amor [...] encuentra terreno propicio en un objeto amado cuyo modo de ser, es el de la aparición [...] Un modo de ser espectral, característico de los muertos.» (Allouch, 2009, p.83). Esto tiene múltiples sentidos, de entre los que tomo el de que se ama una idea, una proyección imaginaria siempre llamada a frustrar cuando se topa con el cuerpo y de allí las intensas formas de amor que genera el muerto y que Allouch, partiendo de Halperin, desarrolla en varios ejemplos literarios como amar a un muerto; amar a un (a) dormido (a) o amar a un espectro.

«Si los rasgos que suscitan el amor —dice— no son en principio accesibles sino mediante el cuerpo, no por ello dejan de ser menos idealidades, mediante lo cual el cuerpo podría tornarse en un obstáculo para la plena realización del amor» (Allouch, 2009, p.84). «Me gusta eso de pensarte, de inventarte» (Blanco, 2019), le dice Sergio a Enzo en el momento mismo en que lo está mirando.

Es cierto que es porque lo está creando en ese preciso instante como personaje de un texto dramático, pero ese personaje ¿no podría ser en sí mismo metáfora del personaje que todos creamos y recreamos a la hora de amar?

El amor no es sin el cuerpo, sin embargo, hay una relación de exclusión y una necesidad de la ausencia del cuerpo para instalar algo del orden del deseo. «No se puede besar al amado o amada y al mismo tiempo mirarlo (a).

«apretados y ardiendo en una llama extática, quieren, en vano, succionarse sus almas, trabajo vano, en vano hacen esfuerzos, pensando hacer entrar un cuerpo en otro cuerpo», (poema atribuido a Ronsard, «La bouquinade»). (Allouch, 2009, p.84)

Algo similar en torno a esta relación de exclusión, dice Epicuro de la muerte «El hombre y la muerte nunca se encuentran, pues cuando él vive, ella no está y cuando ella sobreviene, él ya se ha ido» (Epicuro citado por Pontalis, 2011, p.27).

Allouch metaforiza la cualidad necrófila del amor, pero ¿cómo insertar la cuestión concreta de la necrofilia como forma particular de un erotismo —psicopatologizado y categorizado como forma de atracción y excitación con el cuerpo del muerto— en todo esto? ¿Cómo hacer coincidir muerte y deseo o amor? Estamos hablando de la relación con un cuerpo muerto, ¿o de un cuerpo muerto, pero casi vivo, en contigüidad metonímica con la vida?

En un extremo, podríamos pensar en la existencia de un cuerpo aún tibia, reconocible en su contorno humano, «jóvenes recién enterradas» (Blanco, 2019), como en el primer caso mencionado, del necrófilo Blot. Un cuerpo que parece volverse deseable por su entrega absoluta y pasiva al domino del otro. «Te gusta obedecer» (Blanco, 2019), como le dice Khaled a Sergio. ¿Cuerpo entregado, sin resistencia, al goce del otro, aun cuando no hay otro?

Y ahí, mientras lo miro, pienso que finalmente, es posible que esta forma de amor sea el más generoso. Al fin de cuentas, ninguno pide nada a cambio al otro. El me dará todo sin pedirme nada y yo me entregaré sin tampoco poder pedirle nada. (Blanco, 2019)

El desmayo, la catalepsia de los enterrados vivos de Poe, *La Bella Durmiente* o *Blancanieves*, jóvenes intactas, como cita Sergio de *Romeo y Julieta*: «la muerte que ha saboreado el néctar de tu aliento, ningún poder ha tenido aún sobre tu belleza» (Shakespeare, 1996).

En el otro extremo, por el contrario, estamos hablando de desenterramiento, de encuentro con la descomposición, de carne fétida y huesos.

El doctor Godwin va dando ejemplos que dan cuenta de esa gradación y de esas complejidades y diferencias. De lo que parte más próximo al cuerpo vivo a lo que, de un modo muy diferente, se presentifica con la concreción de un real, como en el último caso relatado, de la mujer sueca: «Tibias. Fémures. Cráneos. Vértebras. Costillas. [...] Le gustaba lamer los huesos» (Blanco, 2019).

Abro un paréntesis para señalar que este Dr. Godwin, lleva el nombre del padre de Mary Shelley, madre de Frankenstein, padre del monstruo.

God win, ¿qué Dios gana aquí? ¿El Dios —con mayúsculas— humano pero todopoderoso que arma, recompone, cose y logra dar vida a lo inerte?

«Tras noches y días de increíble labor y fatiga, conseguí descubrir el origen de la vida, es más, yo mismo estaba capacitado para infundir vida en la materia inerte» (Shelley, 2006)

¿O el dios —con minúsculas— humano también, pero en lo fallido, que erra y sólo logra crear monstruosidad, una mala parodia de vida hecha de pedazos y desechos?

Aun señalando esas formas extremas y diferentes de eso que se nomina como necrofilia y que el doctor detalla, de todos modos muy lejos parecen quedar el mito y el símbolo funerario, los desplazamientos metafóricos que suponen los ritos, los objetos y las imágenes mortuorias, los incontables relatos con los que el ser humano ha intentado y continúa intentando bordear algo de lo que sucede en relación a la irrupción, siempre inoportuna, aun cuando se la invoca, se la agenda y se la «elige», como dice Sergio, de la muerte.

Lacan dice «no se puede hablar de la muerte pues la muerte es, muy precisamente, límite de la palabra», pero también agrega «y al mismo tiempo es quizás también el origen de donde parte» (1999, p.62), porque, efectivamente, también es desde allí, desde ese agujero feroz, aún concebido a posteriori, que torrentes de palabras vivas necesitan circular. Final y principio, como condensa el título del libro *La muerte y otros comienzos* de nuestro querido colega Nadal Vallespir: «nacemos en un mundo de lenguaje y de deseo, ambos marcados a fuego por la muerte, que también nos precede.» (2000). Por algo *Cuando pases sobre mi tumba* está habitada también por escenas de infancia, por niños muertos y niños vivos o por aquellos que reviven recibiendo corazones de muertos; *arké* que decide, parafraseando a Sartre⁵, «su origen, que es lo único que lo puede destruir» (Blanco, 2019). No podemos dejar de hablar de la muerte o dejar de hacerla hablar de algún modo, por ejemplo, a través de estos tres espectros «habitados por la soledad, el abandono y la melancolía» (Blanco, 2019), que es lo que hace Sergio Blanco en este espectáculo para nosotros. ♦

5 «La infancia decide» (Jean Paul Sartre citado por Blanco, 2019).

RESUMEN

El siguiente artículo desarrolla algunos comentarios en torno a la última obra de Sergio Blanco, *Cuando pases sobre mi tumba*, en articulación con lecturas psicoanalíticas, fundamentalmente de Jacques Lacan y Jean Allouch, en torno a la muerte, el origen de la vida psíquica, el amor y el deseo.

Descriptor: MUERTE / SUICIDIO / TEATRO / NECROFILIA / EROS / CUERPO / PALABRA

Obra-tema: Cuando pases sobre mi tumba / Blanco, S.

ABSTRACT

The following article develops some comments about the Sergio Blanco's last work, *Cuando pases sobre mi tumba*, in articulation with psychoanalytic readings, especially from Jacques Lacan and Jean Allouch, about death, the origin of psychic life, love and desire.

Keywords: DEATH / SUICIDE / THEATRE / NECROPHILIA / EROS / BODY / SPEECH

Work-Subject: Cuando pases sobre mi tumba / Blanco, S.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allouch, J. (2009). *Contra la eternidad*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Blanco, S. (2014). *Kassandra (2010) – Cuadernos de Dramaturgia Internacional*. México D.F.: Paseo de Gato, Editorial Innova.
- Blanco, S. (2013). *Tebas Land*. Montevideo: Skené.
- Blanco, S. (2015). Ostia en *Aproximaciones a la dramaturgia*. *Revista Conjunto*, pp.42-77.
- Blanco, S. (2016). *La ira de Narciso*. Artezhblai.
- Blanco, S. (2017). *El bramido de Düsseldorf* (inédito).
- Blanco, S. (2019). *Cuando pases sobre mi tumba* (inédito).
- Freud, S. (1976). *Obras completas. Más allá del principio del placer (1919)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gil, D. (2000). Prólogo. En Vallespir, N. *La muerte y otros comienzos*. Montevideo: Trilce.
- Lacan, J. (1999). *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2008a). *La cosa freudiana*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, J. (2008b). *Seminario 10: La angustia (1962-1963)*. Buenos Aires: Paidós.
- Pontalis, J. (2011). *Al margen de las noches*. Buenos Aires: Paidós.
- Shakespeare, W. (1996). *Otelo. Romeo y Julieta*. Madrid: Andrés Bello.
- Shelley, M. W. (2006). *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Madrid: Cátedra.
- Vallespir, N. (2000). *La muerte y otros comienzos*. Montevideo: Trilce.