

Eduardo de São Thiago Martins*

¿Quién torció mis ojos?

Confidencialmente, detrás del diván, percibí que apartaba los ojos de Sérgio. Reprobaba comportamientos cotidianos, la manera en la que él llevaba sus relaciones, su forma de hablar, la ropa y los accesorios que usaba, su corte de pelo...

¿Un analista que tuerce los ojos? ¡Qué absurdo! ¿Qué sería eso?

Fue durante la escritura de un relato clínico sobre su análisis que di con un soliloquio de analista que acabaría por revelar importantes movimientos de aquel proceso.

El soliloquio es un recurso dramático que revela al espectador las reflexiones profundas del personaje, que piensa en voz alta. Sería el equivalente de lo que se denomina monólogo interior en literatura. Sin embargo, en el arte teatral se diferencia un soliloquio de un monólogo interior, a cuyos significados no se tiene acceso, apenas pueden ser inferidos por el público, indirectamente, por la vía interpretativa de la acción. Llamo acción no solo a los movimientos mayores de la escena, sino también los gestos microscópicos, las miradas, las pausas, las variaciones vocales, en suma, las intenciones dadas por el actor representante en la composición de un acto. El soliloquio sería, entonces, una especie de forma manifiesta de un monólogo interior, cuando este cobra aires de confidencia.

Intentemos un ejemplo de escena: un capitán, al hablar a su pelotón, envalentonándolo para la guerra a punto comenzar, de pronto tartamudea, abre desmesuradamente los ojos e interrumpe su discurso por unos segundos, para retomarlo enseguida.

* Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

El público podrá interpretar la vacilación del personaje de las maneras más variadas, cada quien a su modo. ¿Qué habrá pasado en su interior en aquel momento? Esa es la pregunta que el actor se hará, en caso de que el texto no lo indique, para construir el monólogo interior que servirá de telón de fondo oculto para su escena.

Pero ¿y si la escena se desarrollara de otro modo y el capitán, en un soliloquio, tras tartamudear y antes de reanudar el discurso, revelase haber sentido una puntada en el pecho al ver, entre los soldados, su propio rostro de joven, maquillado como una mujer, y concluyera que se trataba del presagio de una derrota bélica inevitable? De este modo, resultaría evidente al público que ese tartamudeo condensaba una verdadera crisis de identidad (narcisista, si el público fuera psicoanalítico) del comandante. Lo que antes era conocido solo por el intérprete, como monólogo interior, se expondría mediante un soliloquio del personaje.

La cuestión es que también los soliloquios van a incluir, inevitablemente, otros monólogos interiores, de modo que habrá siempre un interdicto, no enunciado, en la composición original de cualquier discurso.

Tfouni (2013), situado en el campo del análisis del discurso de Pêcheux, afirma:

la existencia de una enunciación completa sería la muerte del lenguaje. Por lo tanto, para que el campo de lo decible permanezca abierto, es preciso que no se diga todo y que el lenguaje se cargue también de un no decir, de una interdicción al decir, del equivoco, de la falta. Así, el interdicto es un impedimento estructural y estructurante al decir completo, impidiendo que se diga todo, y, por eso mismo, permitiendo que se diga algo. (p. 40)

Retomemos ahora el primer ejemplo de escena, aquel en el que tenía lugar solo el tartamudeo, sin el soliloquio posterior. La experiencia viva del teatro le trae además otra complicación interpretativa al espectador, pues existe también la situación de los lapsus del actor, escapes de un negativo que pueden resultar en beneficio o perjuicio de la escena –según las posibilidades del contexto y las habilidades integrativas del actor–, dejándonos nebulosos rastros significantes y la única certeza de la incerteza de nuestras hipótesis. ¿Quién tartamudeó: el actor o el personaje? Jamás lo sabremos con certeza, a no ser que una posterior acción reveladora venga a salvar nuestras dudas.

Luego, si a lo largo de la obra el capitán no demostrase ningún otro indicio de conflictos, miedos o inseguridades que justificasen aquel tartamudeo, concluiríamos al caer el telón que era el actor el que tartamudeaba, lo que probablemente terminaría convirtiéndose en motivo de rumores a la salida del teatro para, después, morir en la playa, a no ser que el público fuese psicoanalítico y se preguntase: ¿Qué será lo que en aquella escena se movilizó en el actor haciéndolo tartamudear? ¿Por qué, justamente, en aquel momento del texto? ¿Qué será lo que vio al abrir desmesuradamente los ojos?

En la frontera entre los campos, escojo para este preámbulo ejemplos y conceptos teatrales que se apoyan en mi propia experiencia con las artes escénicas para reforzar la idea de que, con respecto a aquel que habla, habrá siempre otro en acción conjunta, de forma más o menos manifiesta, un doble –tal vez triple, tal vez más– inexorablemente incapaz de guardarse para sí sus más íntimos secretos.

La poética del psicoanálisis nos permitió ver, a partir de la estructuración metapsicológica del sujeto como “no-uno”, la perspectiva de que aquel que supuestamente hablaría o pensaría para sí mismo estaría de hecho destinando su decir y pensar a otras instancias de sí –objetos internos, de los más a los menos extraños– o, por lo tanto, siendo dicho por ellas, tal como en el caso del capitán que se vio taratamudear por el lapsus del actor que lo representaba.

Es justamente esta cualidad de coloquio lo que el psicoanálisis propone y promueve al analizando: un coloquio íntimo del sujeto con las figuras que lo habitan o, incluso, un diálogo del sujeto con su propio discurso, en los tres niveles que señalamos anteriormente: lo dicho (soliloquio), lo interdicto-sabido (monólogo interior) y lo interdicto-no-sabido (lapsus) –este último, objeto privilegiado del psicoanálisis–.

A fin de cuentas, la escena analítica no se propone como una conversación interpersonal; se aproxima más a un juego contratransferencial¹ intersubjetivo, pero no dialógico, entre el analista y el analizando.

Este, recostado solo en su diván-palco, deja a la figura del analista en la platea, con sus construcciones, interpretaciones, pero también con todos los extraños que lo habitan.

Por eso, el analista-sujeto también precisa invariablemente cambiar el foco y hablar. Se ilumina en su propio análisis, en supervisiones, en la mesa con sus pares más íntimos, pero tal vez sea el trabajo de escritura lo que propicie al analista el *setting* más promisorio para el surgimiento de sus soliloquios, los más sinceros; por cierto, probablemente angustiados, aproximando el Yo (que escribe) y el sujeto (que dicta), y tal vez esto resulta más posible aun cuando el autor tiene como hoja de escritura las bases introyectadas de su propio análisis, amansando eventuales contracciones superyoicas frente a las esperadas –y al mismo tiempo temidas– revelaciones del ejercicio.

La escritura del analista que no se sacia con la sesión se propone la elaboración de un resto de la práctica analítica, de un resto de sí.

1. Según Marilia Aisenstein, en un análisis etimológico del término *contratransferencia* a partir del prefijo alemán *gegen* (indicativo de oposición, pero también de apoyo, sustentación), “lo que fue denominado contratransferencia sería una cotransferencia” (Aisenstein, 2011, p. 77, citada por Minerbo, 2012, p. 46). Esta idea conversa directamente con la noción de *campo* –trabajada a partir de la década de 1960 por analistas como Madeleine Baranger, Willy Baranger y Fábio Herrmann–, a través de la cual se pierde el sentido de una dicotomía transferencia-contratransferencia como fenómenos relacionales entre analista y paciente.

Resto que, por no encontrar destino, pide por más análisis, por una extracción que busca –en la historia manifiesta de la experiencia– la marca organizadora del deseo de los sujetos de la dupla. “La escritura no inscribe nada. Ella fabrica, tornando visible aquello que, en verdad, solo puede ser escuchado” (Fédida, 1978, p. 15).

A lo largo de uno de los más conocidos soliloquios de la dramaturgia mundial, descubrimos que “la cuestión” condensada en “¿Ser o no ser?” se muestra mejor algunas líneas después, en “Morir... dormir. ¡Dormir! ¡Tal vez soñar! ¡Sí, ahí está la dificultad!” (Shakespeare, 1603/1995, p. 568). El protagonista del Bardo reconoce que cobrar conciencia de los fantasmas internos –esos restos misteriosos que nos visitan, o a veces asaltan, en los sueños– nos causa más inquietudes que las aflicciones conocidas de la existencia. ¿Qué hay más allá –o más acá– de esta vana filosofía a la que llamamos Yo?

¿Conocer o no conocer? ¿Ir al fondo en las investigaciones de sí o dejarse llevar por los engranajes del tiempo y del destino? ¿Explorar nuevos mundos o mantenerse en la superficie conocida?

Arthur Schopenhauer, compartiendo con Hamlet esta inquietud y criticando la saturación de las concepciones en la filosofía de su tiempo, hace la siguiente lectura del mito de Edipo en una carta que le escribe a Goethe:

Es el coraje de ir hasta el fin de los problemas lo que hace al filósofo. Él debe ser como el Edipo de Sófocles que, procurando elucidar su terrible destino, se obstina infatigablemente en su investigación, aun cuando presagia que la respuesta solo le reserva horror y espanto. Pero la mayoría de nosotros tiene en el corazón a una Yocasta suplicándole a Edipo, por el amor de los dioses, no avanzar en sus indagaciones; y cedemos a ella, y es por eso que la filosofía está donde está. (Schopenhauer, citado por Ferenczi, 1912/2011, p. 231)

Este fragmento de la carta es citado por Ferenczi (1912/2011) en un trabajo en el que el autor correlaciona simbólicamente el personaje de Edipo con el principio freudiano de realidad, y la figura de Yocasta con el principio del placer para discutir la metodología científica del psicoanálisis. Teniendo como base la idea de que los afectos inconscientes pueden deformar la aprehensión de la realidad, afirma que todo científico debería someterse a un análisis y, luego, al ejercicio del principio de realidad (*realidad* entendida aquí, por el autor, más como *realidad psíquica* que como *realidad externa*) para “aprender a soportar la idea de que lo más profundo de su alma contiene instintos agresivos y sexuales que ni siquiera las barreras erigidas por la civilización entre padres e hijos consiguen detener” (p. 241).

Con todo, cuando el coraje edípico que mueve el trabajo del analista se vuelve exclusivamente hacia las investigaciones de los aventurados Edipos que ocupan su diván, el analista puede chocarse con puntos sordos de la escucha de su propio Edipo que, embriagado por supuestos saberes de sí –“ya sabidos, por haber sido ya muy analizados”–, se sienta cómodamente en su sillón, cediendo al confort

yocástico de preconcepciones y callando potenciales soliloquios que muchas veces llevan en sí los más preciosos puntos nodales de los análisis que emprende.

El agudo interés de Ferenczi por los fenómenos que el analista experimenta a lo largo de las sesiones es la siembra de aquel que se tornará uno de los principales conceptos relacionados al método psicoanalítico.

“Sigo sintiendo en exceso los problemas de los pacientes como míos”² (Brabant *et al*, 1993, p. 25), escribe Ferenczi a Freud en una carta germinadora del concepto de contratransferencia. Fenómeno insalubre que, en los comienzos, debería combatirse, pero que llega a volverse una bendición disfrazada de dificultad³, bendición entendida como aquello que echa a andar al análisis.

A primera vista, Sérgio no era de los pacientes más difíciles, al menos no técnicamente.

Su deseo de análisis imperó desde el inicio, haciendo prevalecer la cualidad positiva de los *impasses* transferenciales. Él se presentaba, se recostaba, asociaba... Un neurótico clásico que parecía salido de las primeras películas de Woody Allen. A pesar de los pesares –que hubiese análisis–, este deseo –transferencialmente enredado, compartido entre analizando y analista– morigeraba terapéuticas negativas y resistencias que, aunque estaban constantemente presentes, no llegaban a obstaculizar el proceso analítico, como acontece a menudo en otras situaciones de la clínica que nos colocan más explícitamente en contacto con los absurdos del oficio psicoanalítico, desafiando la técnica en su núcleo, por ejemplo, con el vacío de palabras o la saturación de palabras vacías.

Con todo, de mi inmersión en la escritura de aquel relato se hizo realmente tangible la noción de que todo análisis es potencialmente absurdo en su propuesta. Los análisis movilizan, transfieren, tornan actual aquello que –como Yocasta ante el deseo de Edipo de conocer al asesino de su padre para liberar la ciudad del flagelo de la peste– lucha valientemente para permanecer recóndito, tanto en el analizando como en el analista: lo sexual infantil extraño-conocido.

Son muchos los matices del concepto de transferencia entre los diversos autores del edificio psicoanalítico. En este trabajo, privilegio esta definición, la movilización pulsional a través de la actualización objetual (extra e intrapsíquicamente), posibilitando que las huellas traumáticas no elaboradas busquen otro destino –menos precario que los síntomas, las actuaciones o las proyecciones–, a partir del campo transferencial instalado por la situación analítica. Por lo tanto, al elegir el término *cotransferencia*, me refiero a las movilizaciones

pulsionales que operan en el analista –parte constitutiva de este mismo campo–, de las cuales él solo tiene pistas cuando dirige la atención a los extraños habitantes de sus monólogos interiores, lapsus y actuaciones que componen –a su modo– sus soliloquios.

Sérgio parecía pedir una inclusión, deseaba sentirse admirado y valorizado por mí cuando al inicio de su análisis brindaba shows de erudición en las sesiones, pero algo impedía que ello sucediera.

Por un lado, yo encaraba esta seducción como síntoma de un trauma primordial que hacía que él se sintiese constantemente excluido de absolutamente cualquier escena. Relativamente, alcanzaba soluciones narcisistas, manteniéndose en papeles de protagonismo y de pretendida superioridad –moral e intelectual– frente a sus pares.

¿Sería este ser superior despertado en mí el que me hacía voltear la mirada?

Él buscaba acercarse a mí, imaginaba cómo sería ser mi amigo en Facebook, cómo sería frecuentar mi casa y, en los más diversos ámbitos de su vida, se esforzaba inmensamente para conquistar lugares, como en medio de la pareja-objeto primario, en el centro de la escena, en el origen de todo, allí adonde reside el corazón de las cosas. Al mismo tiempo, era frío, distante y extremadamente formal en el contacto conmigo. A pesar del temor de ser excluido y abandonado, muchas veces se convertía en excluido y ocupaba lugares peculiares, excéntricos, casi *queer*, en los círculos sociales que frecuentaba. El deseo, entonces, parecía ser ambivalente: no simplemente ser incluido, sino también excluirse, soltarse de algo.

Yo intentaba moverme en este escenario, buscando poner una buena distancia para que su análisis se pudiese llevar a cabo. Sabía que no podría atenderlo en su pedido ni apartarme en demasía, de modo que interpretaba el hecho de que yo torciera los ojos como movimientos contratransferenciales, exclusivamente reactivos a las relaciones fusionales de objeto que él buscaba establecer. Entendía que yo estaba apenas reproduciendo reacciones de objetos que en él se rehusaban a someterse a este vector fusional, preservando un espacio parcial y saludable de dependencia; reacciones que, no obstante, eran vivenciadas por Sérgio como rechazos o como un completo abandono.

Sérgio: Hay un abismo entre nosotros.

Analista: ¿Este abismo va a impedir su análisis?

Sérgio: Vamos a ver... Espero que no.

En el curso del trabajo, se fue revelando un intenso enredo de Sérgio en las supuestas tramas de deseo de su madre, en las que él se enganchaba y se alienaba, prevaleciendo una fijación identificatoria a la madre como objeto-doble de sí, sin muchas chances para una introyección funcional paterna –como objeto-otro (diferente)– que

2. “I am still taking my patients’ affairs too much to heart”.

3. Mención a la carta de Freud a Jung, el 7 de junio de 1909, sobre la situación transferencial con Sabina Spielrein.

inaugurase un placer-otro, un placer en la diferencia (Roussillon *et al.*, 2007, p. 161).

El dosaje de esta distancia supuestamente buena entre analizando y analista, en una especie de *holding* paterno (sustentando la desvinculación madre-Sérgio), acabaría por volverse el principal eje de este análisis, y fue durante algunos años un importante indicador del trabajo. Pero había algo más, un Ello que se me escapaba e inquietaba. Muchas veces, era como si esta función paterna fuese algo protésico, no introyectable. ¿Qué impedía esta introyección?

Sérgio-Edipo persistía en sus investigaciones, se comprometía en su análisis, se deshacía poco a poco de la red *yocástica* que le impedía moverse frente a sus deseos y explorar otros mundos, pero cualquier identificación con aspectos de la figura paterna (más ampliamente, identificaciones con cualquier *masculino*) era vivenciada como una terrible traición al universo materno-femenino, que sería severamente castigada, lo destituiría de un lugar en el mundo; parecía ser, para él, una grave amenaza narcisista-identitaria.

“¿Será que un día se volverá mujer?”, fantasearía, un día, el analista. Y entonces, algún tiempo después...

Sérgio: Me siento como aquellas tías solteronas de la literatura, que nunca se casan y se pasan la vida cuidando a su madre anciana. ¡Qué horror!

Sí, tal vez fuese ese el horror que me hacía dar vueltas los ojos. Yo rechazaba, justamente, las representaciones de este síntoma, de esta fuerte identificación con una cara específica de lo *femenino* –la Santa, la Sagrada–, que en el idioma de su análisis sería conocida como “la Tía”. Y solo más tarde, durante la escritura, sería posible vislumbrar al servicio de qué síntoma se había constituido o, en otras palabras, lo que estaba en juego en el campo transferencial de aquel análisis.

En una investigación estética informal sobre la escritura de la clínica psicoanalítica, vengo probando formatos textuales en la tentativa de transmitir al lector este “algo de más” que se transfiere a la escena en las sesiones y que propicia a la dupla vivencias clínicas que escapan a las palabras, algo más próximo al proceso primario del sueño.

Es bien sabido que un texto poético, por ejemplo, nos permite trabajar con brechas más abiertas, y posibilita una impresión lúdica y experimental de ritmos, sonoridades e imágenes anímicas menos razonadas que, a su vez, transmiten al lector más que las ideas o los discursos que se pretenden completamente inteligibles: transmiten climas, estados emocionales, percepciones que ocupan las entrelinas y los vacíos que se forman más allá de la lógica de las letras.

En mis sesiones de supervisión, también suelo buscar una cierta espontaneidad al hablar sobre la clínica: asociaciones libres sin el apoyo de notas o estructuraciones previas del discurso y, más allá

de eso, no es raro que me vea escenificando momentos de las sesiones con mis pacientes –sus gestos, voces y estilos–, entendiendo este artificio como un hacer poético corpóreo que busca complementar recursos de transmisión que nos son más conocidos.

En este contexto, para relatar el trabajo con Sérgio, elegí para el texto un formato de dramaturgia: una obra de teatro en la que analizando y analista se dividen el mismo palco, y el lector ocupa un lugar en la platea. Mientras Sérgio dirige sus parlamentos tanto al analista como a sus objetos internos (que también aparecen eventualmente a través del recurso de “voz en *off*”; por ejemplo: “se oye la voz de la madre, que dice:...”), el analista se dirige ora al analizando, ora al lector y ora a sí mismo, en soliloquios.

Este formato se mostró como algo intermedio entre prosa y poesía, y tiene además la peculiaridad de un texto dramático: un texto que no es escrito para ser leído, sino escenificado, lo que exige del lector un cierto recogimiento onírico para que la musicalidad de las escenas (presente en las voces de los personajes, en las didascalias que indican acciones, escenarios y estados emocionales, y, principalmente, en las pausas) pueda escucharse. Más allá de eso, la dramaturgia –especialmente a partir de la era moderna– trabaja con juegos temporales y espaciales que prescinden de cualquier linealidad, aproximándose también así al lenguaje onírico.

Nachträglichkeit fue uno de los primeros conceptos psicoanalíticos que me marcaron a lo largo de mi formación. Sustantivo, sin traducción en portugués, que expresa la acción constante de dos vectores. Pasado que se hace presente, no como pasado, sino como presente. Presente que significa pasado como pasado, pero a partir del presente. Es así como escuchamos psicoanalíticamente.

En mi adolescencia, leyendo la obra *Vestido de noiva [Vestido de novia]* de Nelson Rodrigues (1943/1976), me enfrentaba por primera vez –claro que sin saberlo– con la idea de *Nachträglichkeit*. En esta obra, presente-pasado-devaneo-realidad-locura-salud-deseo-moral ocupan el mismo espacio-palco, el mismo tiempo en escena, en un recorrido no lineal. En psicoanálisis, solo es lineal el fenómeno manifiesto: una sesión tras otra, la entrada y la salida del analizando, una palabra tras otra, un gesto, un suspiro, etc. Ya sus marcas y restos caen en las redes de las leyes del inconsciente, la otra escena.

Era justamente esta otra escena lo que buscaba transmitir en el relato del caso de Sérgio. En *Lo extraño de la transferencia*, Pontalis (1990) escribe que “en verdad, transmitir por escrito lo que hace el análisis está por inventarse”⁴ (p. 88). Creo que así permanece: invención –aún y siempre– por venir.

4. N. del T.: Traducción de S. Juárez Lozano. La traducción corresponde a la p. 61 de: Pontalis, J.-B. (1993). *Lo extraño de la transferencia*. En S. Juárez Lozano (trad.), *La fuerza de atracción*. México: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1990).

Répétition es el nombre dado en francés al ensayo de teatro. Los ensayos en teatro son exhaustivos para los actores que repiten, repiten y repiten... Los que repiten muchas veces se agotan y poco advierten las transformaciones del proceso; el director, primer representante del público por venir, asiste pacientemente y vibra con los pequeños detalles contruidos de un ensayo a otro, los sutiles descubrimientos de los actores.

Cuando el público entra en la sala, la escena pasa “como si” fuese la primera vez. Algo vitaliza los cuerpos de los actores, que entonces vitalizan vestuarios y objetos, encienden la luz, dan contornos al sonido... La voz escapa de las bocas con un frescor inimaginable en lo que ya fuera tantas veces repetido. Ese “algo” que vitaliza la escena es inaprehensible. Ese “Ello” es lo que se transfiere. “Ello” escapa a las representaciones, escapa a las palabras, pero se apoya en ellas. Es la repetición, por lo tanto, lo que crea las condiciones para la transferencia. Y son las transferencias las que transforman la repetición circular en una espiral.

Ella (la transferencia) es realmente este acontecimiento real, ese incendio en el teatro, que pone fin a la representación y mezcla en gran desorden a espectadores y actores. Y es un acontecimiento: no ocurrió otrora, ocurre ahora, adviene. Extraño fenómeno, en el que se conjugarían repetición y primera vez⁵. (Pontalis, 1990, p. 94)

Por consiguiente, escribir sobre lo que escapa a la representación, sobre la otra escena –que si es otra, nunca será la que se escribe–, es, como mínimo, una enorme paradoja; oso repetir: un absurdo.

Pero fue justamente por el ejercicio del absurdo, por esta tentativa de dar forma y sentido al *Ello* que escapa, que tomé contacto con importantes aspectos contratransferenciales de aquel análisis, revelados a lo largo de la obra en un momento de interludio. En este momento, el autor (solamente en esta escena nombrado con su nombre propio y no como “analista”) ocupa solo el escenario en sombría contraluz y realiza un soliloquio en el que confiesa –al lector-platea– pasajes íntimos de su recorrido analítico, movilizandofantasma angustiantes que insisten en retornar, transfiriéndose en busca de alguna elaboración.

Extraño-conocido.
Mi doble, abyecto.
Todo lo que yo no quería ser, negativo de tanto de aquello en que me convertí.
Ello es él, no yo. Y si él es Ello, me consuelo siendo Yo, el Otro⁶.

5. Referencia a la metáfora del teatro en llamas que Freud (1915/2010b) utiliza en sus observaciones sobre el amor que se transfiere en y por la situación analítica (p. 214).

6. Pequeño recorte del soliloquio que sintetiza su principal argumento. Consideré que, en este trabajo, no cabría la inclusión de la escena completa, pues muchos sentidos se perderían sin la integralidad del relato.

Así, me di cuenta de que Yo no podía ver, de que Yo estaba intentando escapar al torcer los ojos. Era como la perforación de los ojos de Edipo o la visita del Hombre de arena⁷.

La primera parte del relato –donde consta este interludio– fue escrita durante un feriado, mientras la fiesta de la Marcha del Orgullo Gay de San Pablo, con sus divas *drags* con vestidos coloridos, avanzaba a rienda suelta del lado de afuera. El sonido de los tríos eléctricos en la Avenida Paulista se oía en mi living, y la música y las figuras-*queer* que imaginaba mecían la secuencia de memorias de aquel análisis y sus supervisiones. La musa había hecho una visita, y yo pasaría cuatro días y tres noches inmerso en aquel proyecto.

Queer es un adjetivo de la lengua inglesa que remite a lo que es extraño, excéntrico, y que inicialmente se usaba de forma peyorativa y ofensiva contra gays, lesbianas, travestis o cualquier persona que no se adecuara a lo que se consideraba como patrón aceptable dentro del binarismo de género: cosas de hombres por un lado, cosas de mujeres por otro, espacios bien delimitados y sin muchas intersecciones. Con el correr de los años, el giro se incorporó al vocabulario autodenominador de los movimientos del orgullo LGBT+: ser *queer* pasaría a ser una conquista libertaria en relación con el *statu quo* de las identidades de género y de la moral sexual, una emancipación de las severas y chatas prescripciones socioculturales conservadoras relacionadas con tales cuestiones.

En las últimas décadas del siglo veinte, Judith Butler (1990/2014) se apropiaría de este término para construir su *Teoría queer*, que critica los sesgos naturalistas atribuidos a las cuestiones de género y discute la inevitable cualidad performática inherente al acto político que es “ser un género” (sea cual fuere) frente a la cultura.

La palabra *identidad* tiene poca resonancia frente a la noción psicoanalítica de sujeto del inconsciente⁸, a partir de la cual el precipitado identificatorio al que llamamos Yo se muestra bastante precario frente al enigma que es el sujeto, marcado por la división fundante del inconsciente y abyecto al individuo y a la razón. Sujeto-*queer*.

7. Personaje del folclore europeo que visita a los niños de noche y les tira arena en los ojos para que duerman; después, les roba los ojos para que sueñen, y se los devuelve a la mañana siguiente para que se despierten. Tiene variaciones en sus versiones regionales, aparece de maneras más o menos aterradoras y ha inspirado canciones, historietas y películas, además del famoso cuento homónimo de E. T. A. Hoffmann, de 1815. Hoffmann construyó una narrativa fantástica a partir de esta leyenda, que Freud utiliza como principal referencia del ensayo *Das Unheimliche* (1919/2010a). Freud se basa en esta obra para ilustrar fenómenos psíquicos inquietantes, principalmente relacionados al compulsivo retorno de lo reprimido.

8. Concepto de Lacan trabajado a partir de la idea de que las identificaciones que se precipitan para la constitución del Yo (sujeto del enunciado) se muestran insuficientes para comprender la verdad del sujeto. Este (el sujeto) pasa a ser concebido por el carácter de lo simbólico, como inevitablemente marcado por el lenguaje (sujeto de la enunciación) (García-Roza, 1984/2004, p. 225).

Gilson Iannini, en una comunicación oral sobre la epistemología de la pulsión, cierta vez comentó que este (lo *sexual*⁹) tal vez fuese el concepto más *queer* del psicoanálisis, más allá de la territorialidad fronteriza que ocupa (nebulosamente entre soma y psiquis).

Otros autores contemporáneos, como Monique Schneider y Vincent Estellon, también discuten y amplían esta idea.

Freud, al afirmar la masculinidad de la pulsión, subrayaba la cualidad activa de la misma, y para eso hizo uso del caldo cultural que lo bañaba: los hombres son activos, las mujeres son pasivas (a pesar de que el autor asuma claramente su gran confusión en cuanto a los conceptos de “masculino” y “femenino”¹⁰).

Schneider, en su vasta investigación en la obra *Genealogía de lo masculino*¹¹ (2000), nos hace reflexionar sobre las cualidades distintas de las actividades, tanto de lo *masculino* como de lo *femenino*. Es importante señalar que, para la autora –y también en el presente trabajo– *masculino* y *femenino* se tratan como nociones ampliamente simbólicas que no equivalen obligatoriamente a los sexos o géneros.

La autora realiza un extenso análisis a partir de una serie de manifestaciones de la cultura para sustentar su tesis –me atrevo a sintetizar– de que lo *masculino* sería un vector de represión de lo *femenino*. Para ella, lo *masculino* sería equivalente al verticalizante proceso civilizatorio que busca apartarse de la Madre-humus en dirección al Padre-nuestro, con sus rascacielos cada vez más altos, rectificando al máximo sus héroes bípedos y erectos al abolir sus curvas (y gestos bamboleantes o amañerados) para que puedan resistir la constante presión de las fuerzas “feminizantes”. En uno de los capítulos, titulado “La fiesta vegetal”, ella nos remite al mito de Deméter, diosa de la cosecha y de la abundancia, amiga de Dionisio, asociando la actividad de lo *femenino* al cuerpo que traiciona, se entumece, se debilita, no reacciona o se enferma sin aviso previo, a esta fuerza fecunda y cíclica que nos estremece las piernas (y nos hace torcer los ojos), nos des gobierna e invade, que es tan creativa como mortífera: si una casa quedara abandonada en el medio de la selva, rápidamente sería invadida por raíces, lianas, hiedras y fieras, en un gozo vegetal-animal polimorfo y sin límites, como las pasiones infantiles, objetos propios de las transferencias.

La actividad de lo *masculino*, por consiguiente, estaría ligada a un enorme esfuerzo civilizatorio para gobernar esta fuerza, propo-

niendo una organización fálico-eyaculatoria del gozo que buscaría alcanzar el “centro del centro” del blanco, una clara delimitación de las fronteras, la soberanía del intelecto y de la espiritualidad, lo simbólico, la palabra... la escritura.

En ese mismo capítulo, la autora analiza brevemente una carta de Freud a Fliess, fechada el 4 de enero de 1898, en la que quizá podamos detenernos por un instante.

Freud abre la carta contándole a Fliess: “como siempre, la semana siguiente a nuestras conversaciones fue muy productiva para mí. Después vinieron algunos días de desolación, con un estado de ánimo detestable e inoportunos dolores desde la cabeza (o el corazón) hacia las piernas” (Masson, 1986, p. 293); sigue avalando la idea de la bisexualidad apuntada por Fliess (“la más significativa para mi tema desde la de ‘defensa’”), y la asocia a la “tendencia a la represión”, e inicia así una interesante argumentación sobre la teoría de la bilateralidad de Fliess¹², al defender la postura de que lo masculino y lo femenino están combinados en ambas mitades del cuerpo:

[no resulta] siempre obvio para las personas cuál es la propia mano derecha y cuál la izquierda, ni la de los otros. En mi caso, en épocas remotas, tenía que pensar cuál era mi mano derecha; ninguna sensación orgánica me daba esa información. Estaba acostumbrado a comprobarlo haciendo el gesto de escribir con la mano derecha. (p. 293)

Analizando las palabras de Freud, Schneider (2000) asocia la actividad del pensar al movimiento de la escritura con la mano derecha (la “mano-hombre”, de acuerdo a las teorías de Fliess), y las interpreta como acciones “masculinizantes” que se empeñan en regir las “sensaciones orgánicas” –“inoportunos dolores desde la cabeza (o el corazón) hacia las piernas” (p. 166)– que habría experimentado Freud, como si lo sometiesen a una posición femenina.

Vincent Estellon, en un trabajo titulado *Tomber en-femme* (2017), que puede traducirse como *Volverse mujer* o, más literalmente, *Caer a mujer*, nos muestra el carácter *queer* del sujeto del inconsciente a partir de la literatura, cuando escribe que “leer pone en juego la movilidad de las identificaciones sexuales” (p. 54). Un lector “dizque” hombre puede identificarse apasionadamente con un personaje femenino, volviéndose alternativamente madre, mujer deseante, “tía solterona”, etc. Y una “dizque” mujer puede volverse sacerdotisa, pero también un detective, Nerón o Don Juan. Y más adelante, se pregunta:

¿el lector no se vuelve madre del autor cuando escucha interiormente, en los temblores de la carne, la palabra de aquel o de aquella que lo convoca, lo llama? Esta “maternidad” fantasmática del lector que acoge el texto responde a la paternidad de las palabras del autor. (p. 55)

12. Hipótesis que plantea que la parte izquierda del cuerpo portaría las cualidades y los defectos del sexo opuesto del sujeto (*sinistrismo*). En el hombre, por ejemplo, el lado izquierdo sería el lado femenino. En la mujer, el masculino.

9. Considerando la pulsión sexual como paradigmática del concepto.

10. “Es indispensable dejar en claro que los conceptos de ‘masculino’ y ‘femenino’, que tan unívocos parecen a la opinión corriente, en la ciencia se cuentan entre los más confusos” (Freud, 1905/2016, p. 161; en nota de 1915). N. del T.: Traducción de J. L. Etcheverry. La traducción corresponde a la p. 200 de: Freud, S. (1979). Tres ensayos de teoría sexual. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 7). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1905).

11. Entre otros, este texto fue ampliamente estudiado y debatido por los colegas participantes del seminario opcional “Os (im)possíveis do sexual” (“Los (im)posibles de lo sexual”), coordinado por Luís Carlos Menezes en la Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP) durante seis años (2012-2018).

Eso sin hablar de los sueños, que nos representan en papeles a su antojo, sin importarles los géneros, las especies o los reinos a los que pertenecemos. Definitivamente, la *physique du rôle*¹³ no es un problema del sujeto del inconsciente.

La mirada se voltea en el placer y en el dolor; se voltea para no ver, y para ver más allá.

En suma, al voltear la mirada ante Sérgio, constaté en mí deseos (antiéticos) de “masculinizarlo”. Estos deseos lograron un mejor destino a través del ejercicio de escritura sobre su análisis, en el cual di con algo de *queer* que se movilizaba en mí, un feme(niño) secreto que se agitaba en el campo transferencial de aquel proceso.

Extraño conocido, doble objeto de mí, que trae la bidimensionalidad organizada de la imagen reflejada en el espejo: este uniforme ordinario al que llamamos Yo-analista.

Al dar palabras a lo sexual asaltante, se disolvieron las resistencias del analista que bloqueaban el recorrido de aquel análisis. Efecto de supervisión, por vía escrita, que posibilitó una buena distancia elaborativa entre el sujeto-analista y el sujeto-analizando para que el análisis pudiera seguir su curso.

Epílogo

Algún tiempo después de la escritura de aquel relato, el padre de Sérgio pasó a habitar el espacio del análisis, haciéndose fuertemente presente en su discurso.

En sus sueños, su padre aparecía ayudándolo a organizar un cuarto caótico o mostrándole la cuerda que lo ayudaría a salir de un lago profundo y oscuro.

Sérgio: Parece que mi padre decidió aparecer.
Analista: ¿O siempre estuvo acá y ahora pudo aparecer?
Sérgio: Tal vez estuviese del lado de afuera, y ahora lo dejé entrar.

Aún me inquietaban los motivos que habían dejado a su padre afuera, que habían expulsado todas las huellas femeninas de aquel *masculino* que quedó estereotipado, duro, militar, denominado “heteronormativo” y, entonces, rechazado.

Más recientemente, Sérgio recuerda escenas de su infancia en las que jugaba libidinalmente con su padre, en un amoroso cuerpo a cuerpo, fluido y divertido, y cuenta que, al llegar a la adolescencia, sintió un repentino distanciamiento del padre.

Los abrazos se volvieron forzados, las curvas se rectificaron, su padre engrosaría la voz de manera estereotipada para dirigirse al “va-

rón”, y no tardaría mucho en mudarse a una ciudad lejana, separándose de la madre de Sérgio y nombrándolo “el hombre de la casa”, lo que para Sérgio era “bizarro”.

Sérgio, entonces, sintomáticamente, esteriliza ambos: *masculino* (*padre-heteronormativo*, imposible de introyectar) y *femenino* (“la Tía”, sacralizada y sólidamente identificada).

Años más tarde, movilizando las fronteras pulsionales a través de su análisis, Sérgio vuelve a libidinizar estas figuras que un día harían que el analista volteara la mirada para después volverse objetos de una escritura que, a su vez, es objeto de este trabajo, la escritura de la escritura. Tentativa de ver lo que vi cuando decidí mirar lo que no estaba pudiendo ser visto.

Últimamente, al encontrar un video de su primera infancia en el que su padre le enseña a cantar una canción, Sérgio se admiró de la semejanza de timbre entre sus voces. Y al llegar a las sesiones, pasó a saludarme con un decidido beso en el rostro y a darme una palmada sin vacilar en el hombro, el izquierdo.

Resumen

A partir de un gesto entendido como cotransferencial –el analista que tuerce los ojos ante el decir de Sérgio–, el autor diserta, en una escritura de la escritura, sobre su experiencia de investigación a través de la composición de un relato clínico en formato de dramaturgia que intentó dar cuenta de un “algo más”, un resto de las sesiones que escapaba a las palabras y parecía atrapar el curso de aquel proceso analítico.

Para ello, el autor hace uso de nociones teatrales, como la diferenciación entre soliloquio, monólogo interior y lapsus, como analogías de las vivencias del analista cuando este se percibe habitado por un extraño a sí.

En una narrativa fronteriza que entrelaza pasajes del análisis narrado con relatos de la composición de la pieza-relato, el autor bucea en referencias que dejan al descubierto el carácter *queer* del sujeto del inconsciente y de lo *sexual infantil*, volviendo los objetos potencialmente abyectos al Yo y generando resistencias al analista que, siendo tan sujeto de la dupla como el paciente, defensivamente se ciega. En este trabajo, por consiguiente, el autor procura ver lo que vio cuando decidió mirar lo que no podía ser visto.

Descriptor: *Resistencia*. **Candidatos a descriptor:** *Escritura psicoanalítica, Cotransferencia, Sexual infantil, Queer*.

Abstract

From a gesture understood as co-transferential – the rolling of the analyst eyes before the speech of Sérgio – the author disserts, in metalanguage, about his investigative experience of composing a

13. Aspecto físico del personaje al que, supuestamente, debería adecuarse el del actor.

clinical report under dramaturgy format, in which he tries to handle “something else” that escapes from the words, a rest of the sessions that seemed to disturb the course of that analytical process.

Therefore, the author makes use of theatrical concepts such as the differences between a soliloquy, an interior monologue and a lapse, as analogy to the analyst experiences before the strangers who inhabit himself.

In a frontier narrative composed by passages of the clinical report, but also by a report about its own composition, the author brings references to the *queer* character of the subject of the unconscious and the *infantile sexuality*, both which become potential abject objects to the Ego, engendering resistances to the analyst himself who, being as much part of the analytical duo as the patient, defensively blinds himself sometimes.

Thus, through this paper, the author tries to see what he saw as he decided to look towards what could not be seen.

Keywords: *Resistance. Candidates to keywords: Psychoanalytic writing, Co-transference, Infantile sexuality, Queer.*

Referencias

Brabant, E. *et al.* (1993). *The correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi* (vol. 1). Cambridge: Belknap Press.

Butler, J. (2014). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Trabajo original publicado en 1990).

Estellon, V. (2017). Tomber en-femme. En J. André (dir.), *Quel genre de sexe?* (pp. 53-68). París: PUF.

Fédida, P. (1978). Les stries de l'écrit, la table d'écriture. En P. Fédida, *L'absence* (pp. 13-38). París: Gallimard.

Ferenczi, S. (2011). A figuração simbólica dos princípios de prazer e de realidade no mito de Édipo. En J. Dupont (org.), *Obras completas: Psicanálise* (vol. 1, pp. 231-242). San Pablo: WMF Martins Fontes. (Trabajo original publicado en 1912).

Freud, S. (2010a). O inquietante. En P. C. Souza (trad.), *Obras completas* (vol. 14, pp. 328-376). San Pablo: Companhia das Letras. (Trabajo original publicado en 1919).

Freud, S. (2010b). Observações sobre o amor de transferência. En P. C. Souza (trad.), *Obras completas* (vol. 10, pp. 210-228). San Pablo: Companhia das Letras. (Trabajo original publicado en 1915).

Freud, S. (2016). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. En P. C. Souza (trad.), *Obras completas* (vol. 6, pp. 13-172). San Pablo: Companhia das Letras. (Trabajo original publicado en 1905).

Garcia-Roza, L. A. (2004). O sujeito e o Eu. En L. A. Garcia-Roza, *Freud e o inconsciente* (pp. 196-229). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabajo original publicado en 1984).

Iannini, G. (2017). Epistemologia da pulsão: Fantasia, ciência, mito. En P. H. Tavares (trad.), *As pulsões e seus destinos: Obras incompletas de Sigmund Freud* (vol. 2). Bello Horizonte: Autêntica.

Masson, J. M. (ed.) (1986). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887-1904*. Rio de Janeiro: Imago.

Minerbo, M. (2012). *Transferência e contratransferência*. San Pablo: Casa do Psicólogo.

Pontalis, J.-B. (1990). A estranheza da transferência. En L. Magalhães (trad.), *A força de atração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Rodrigues, N. (1976). *Vestido de noiva*. San Pablo: Abril (trabajo original publicado en 1943).

Roussillon, R. *et al.* (2007). Oedipe et crise oedipienne. En R. Roussillon *et al.*, *Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale*. París: Elsevier Masson.

Schneider, M. (2000). *Généalogie du masculin*. París: Aubier.

Shakespeare, W. (1995). Hamlet, príncipe da Dinamarca. En W. Shakespeare, *Obra completa* (vol. 1, pp. 529-619). Rio de Janeiro: Nova Aguilar. (Trabajo original publicado en 1603).

Tfouni, F. E. V. (2013). Interdito e silêncio: Análise de alguns enunciados. *Ágora*, 16(1), 39-56.

Néstor Marcelo Toyos*

Cruces

El sentido se construye en un espacio de frontera entre el tiempo de la escritura y el del relato, entre el tiempo de la escritura y el de la lectura. [...] La paradoja cómica de Menard muestra, por medio de su escándalo lógico, que todos los textos son reescritura de otros textos.

Beatriz Sarlo, 1995

La frontera a la que queremos referirnos es aquella que el sujeto supone en la forma de un Otro. La cartografía de ese Otro, su espacialidad además de su tiempo, es desde la aparición de Lacan en el psicoanálisis trazada por el lenguaje. Las coordenadas de un posible mapa del Otro y su reflejo en el sujeto “creyente” bien podrían ser las de una cruz: las ordenadas de la sincronía y las abscisas de la diacronía del plano ortogonal de los significantes. El brazo vertical y el horizontal de una cruz que será destino o será oportunidad, según la suerte del sujeto. Suerte sobre la que podrá intervenir un psicoanalista para que de una cruz devenga un cruce, un pasaje de la frontera que el fantasma delimita.

Un analista no es un simple comentarista de esa suerte, un espectador o un lector meramente pasivo, es alguien que se propone intervenir, e intervenir con decisión, en el curso de esa suerte. Su oficio, su praxis es eso: un modo de intervención, con coordenadas que responden a un espacio específico y una ética también específica e indisociable de ese *modo* en el que interviene. La ética del analista –diferente de la propia de cualquier saber con el que sus fronteras lo pongan en contacto– no es un conjunto de preceptos que el practicante mira de reojo desde su sillón o tiene sobre su mesa de trabajo, un manual de procedimiento o una técnica. La ética es el modo mismo de su operación. Su estilo es su ética.

¿Qué es una frontera en psicoanálisis?

La noción de frontera en sí misma –como todo aquello que nos interpela desde *afuera*– lleva a interrogarnos sobre el uso que hacemos de ella en nuestro *campo* (metáfora usual que nos sirve de apoyo para

* Asociación Psicoanalítica Argentina.