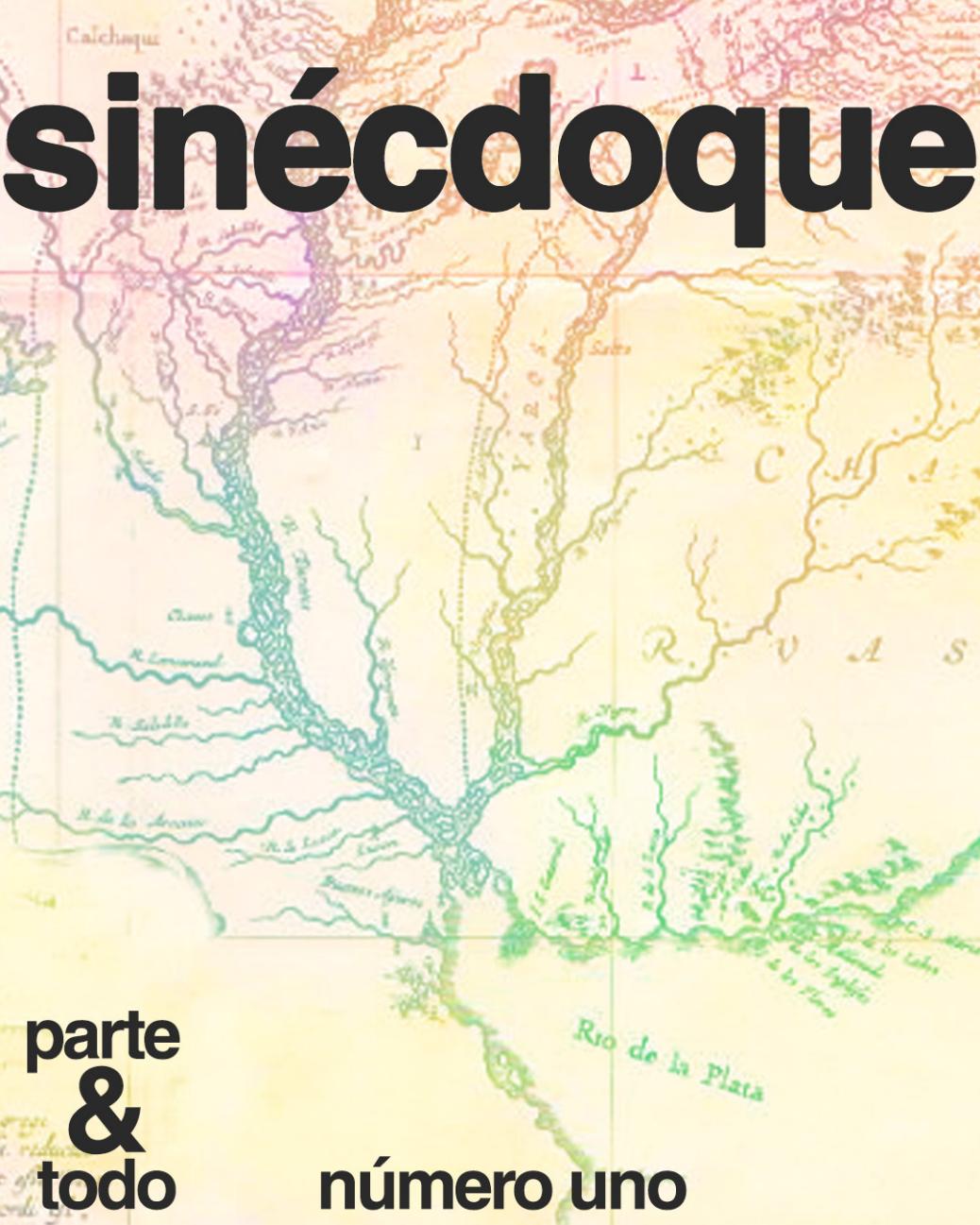


Catchaqui

sinécdoque



parte
&
todo

número uno



Sinéndoque nace como un delta, formado por los sedimentos que el río trae. Delta que se divide en múltiples brazos, que se unen y separan, para volver a unirse en un cúmulo de canales activos y canales estancos.

El propósito de la revista es convocar a autorxs contemporá-
nexus en la publicación de sus producciones.

Siéncdoque reúne artículos originales, dossier, avances de investigación, producciones literarias, narrativa breve, poesía, fotografías, reseñas bibliográficas y proyectos de contenido audiovisual entre otros. Los autorxs tendrán la libertad de compartir sus intereses actuales sin limitaciones de extensión o contenido.

La organización de Sinécdoque es horizontal. Su ética de trabajo es colectiva. Y la convocatoria, federal. Cada autor escribe a nombre propio.

Se permitirá compartir, copiar, distribuir y comunicar públicamente los contenidos, siempre que se reconozca expresamente a lxs autorxs de las producciones citadas y compiladas en Sinécdoque.

La revista no presenta en su interior, divisiones en áreas de interés, ni de ámbito académico. El espíritu de Sinécdoque es la no compartmentalización de los escritos y producciones, considerando a los mismos en su calidad orgánica y rizomática. Sosteniendo así sus puntos de encuentro y contradicción. Apostando a que lxs lectorxs elaboren sus propias asociaciones o derivas en el discurrir de la lectura.

itinerario:

Escriben:

UNA HISTORIA ORAL DEL JAZZ

- Entrevista a Alejandro Gugliucci" (6)

ALINA MORO

- Un poema(23)
- El espacio entre las cosas (24)
- Pájaros muertos (25)
- Pacto de silencio (26)

JESICA JUÁREZ

- Olga (27)

ALE TEVEZ

- Hulot estuvo aquí (35)

MATÍAS GUAÑABENS

- Amasado en psicoanálisis (37)

SERGIO BRACCHITTA

- Coronavirus (52)

MÓNICA GAZPIO

- Y sigue alumbrando (55)

MARIANA DE LOURDES ARANDA

- Goce y música (63)

RAUL SILVA

- La noche (71)
- Luciérnagas (71)
- Luna (72)

ANA AZRILEVICH

- Reconocer un cuerpo no es una despedida (86)

PAMELA SOFÍA RAPONI HAAG

- Seminario "De la mitología al imaginario literario"(93)

MATÍAS FANUCCHI

- Los Gatitos (96)

Ilustran:

Sebastián Pardo (34,54 y 72)

Martín Lietti (51)
martin-lietti.com/
instagram.com/martin_lietti
instagram.com/Cristina Martinelli

Matías Guañabes (62, 73 y 85)

Esteban Sambucetti (105, 106 y 107)

HECHO X

Edición/compilación: Matías Fanucchi

Diagramación, tapa y retiración:

Esteban Sambucetti.





"A Great Day in Harlem". (1958) Fotógrafo Art Kane para la revista Squire

Una historia oral del jazz

Por Matías Fanucchi

*"How would it end? ain't got a friend
My only sin is in my skin
What did i do, to be so black and blue?"*

En los primeros días de junio comencé a escuchar un podcast titulado “Jazz lo sé”. Desde los primeros episodios se destaca la claridad del entramado entre el recorrido histórico y musical. Así como también la posibilidad de acercarse a un género que permite la apertura de interrogantes a ser explorados por el oyente.

Como quien narra historias en la mesa de un bar, *con un café con leche y una ensaimada*, nuestro anfitrión, Alejandro Gugliucci, es quien le pone voz y música a cada uno de los episodios de Jazz lo sé. Su premisa: relatar la historia del Jazz, desde Nueva Orleans hasta el jazz del siglo XXI. Pero como toda premisa, que hace las veces de un lienzo en la cual se inicia una obra, Alejandro nos lleva a recorrer a pie, desde los barros del puerto del Río Misisipi, donde nos encontramos con los criollos de Luisiana o créoles, para luego tomarnos el tren “A” y arremeter raudamente en las calles de Nueva York.

En cada uno de sus episodios, el entramado histórico y social sostiene la presentación de cada compositora/or, intérprete o instrumentista. Las pistas musicales acompañan y dan cuenta del vasto universo que compone el género. Y como toda historia oral, nos regala en cada capítulo un repertorio de

anécdotas de quienes crearon y protagonizaron un movimiento musical que nació desde la protesta, la exclusión y que lleva en su identidad la heterogeneidad y la diferencia como condición de posibilidad y construcción.

Con el interés por conocer y compartir el trabajo de quien relata esta historia, surgió un cálido y amable intercambio de correos entre la Bahía de San Francisco y el Río de la Plata. Correos que fueron tomando forma de entrevista² que presentamos a continuación.

Todos los episodios pueden encontrarse en Spotify: *Jazz lo sé*

Nací hace 64 años, en el barrio “La Mondiola” en Montevideo –que fue hecho famoso en un tango, que se llama “Garuña”. Es un tango uruguayo (del “Loro” Collazo con letra de Fontaina y Solino) que hizo famoso Gardel, con un ligero cambio de letra. Recibido de médico de la Facultad de Medicina del Uruguay y Patólogo Clínico. Luego realicé una larga trayectoria como Doctor en Bioquímica, en la Universidad Louis-Pasteur de Strasbourg; viví unos cinco años en Francia. Tras un paso por Japón para realizar un año de especialización. Trabajé

² La desgrabación de la entrevista fue realizada por el Lic. Tomás Bracchitta.

Contacto: tomas.bracchitta@hotmail.com

La posterior edición de la entrevista estuvo a cargo de Alejandro Gugliucci.

en ciencia en Montreal, Canadá y desde hace 25 años que estoy en el área de la Bahía de San Francisco, y de aquí no me moví más –en California. Actualmente soy vicedecano de una Facultad de Medicina y hago docencia e investigación, en aterosclerosis y en diabetes.

P: ¿Cómo surgió la idea de comenzar a grabar un podcast sobre la historia del Jazz?

R: Es muy sencillo de contestar de alguna manera. Básicamente soy un escucha de podcast –no demasiados– como a mí me gustaba mucho el jazz y cuando era joven no tuve un producto así donde se me explicaran las cosas de manera sencilla y con ejemplos, me pareció que vi la carencia, sobre todo en idioma español. Y me dio la gana de llenar ese vacío con la acumulación de experiencia que tengo. Con el objetivo de elaborar un producto –por supuesto, sin interés comercial alguno, para que una persona joven, o un veterano, que no se hubiera acercado al jazz, tuviera una manera amena y a su vez no muy complicada, con términos que no asusten a la gente y la alejen. El objetivo es que se deje de percibir al Jazz como una música elitista. Es decir, bajar a tierra una serie de elementos que yo mismo, en un pasado, hubiera deseado

encontrar.

Por el otro lado, me inspiro en programas de radio que yo escuchaba en Uruguay de un gran divulgador, el arquitecto Enrique Hetzel, que de alguna manera en la radio hacía eso. Entonces el gran objetivo es que ahora, en esta era de los podcasts –que lleva más de 10 años, yo llegué un poco tarde– la gente joven y no tan joven pueda tener un acceso rápido a una historia con un muestreo de los solos y de los sonidos más importantes, de manera que se expongan, y, si les gusta, el objetivo es que, por supuesto, sigan para adelante y escuchen los temas enteros. En este metier –no, porque yo no hago dinero con esto– lo que se admite son 30 segundos más o menos de fragmentos musicales con el objetivo pedagógico, y eso entonces no viola los derechos de autor y/o intérprete. Por supuesto que uno se queda con las ganas: sacar 30 segundos de lo mejor de un tema...a veces uno no pone la exposición del tema porque quiere escuchar el solo, o viceversa. Pero, dentro de lo que se puede hacer, creo que es lo que había que hacer.

P: Se pueden encontrar en cada uno de tus programas, un entramado de historia de las/os compositoras/es y las

ciudades en las que han tocado. ¿Cuál es tu criterio de elección para ir relatando la historia oral del género, más allá de aquellos que son imposibles de obviar?

R: Bueno, es una mezcla de objetividad y subjetividad. La objetividad pasa porque, en la literatura de jazz que empieza ya por los años veinte y treinta, por los franceses que descubrieron el jazz americano y que se dedicaron a hacer elaboraciones intelectuales, y hay historias de jazz por varios autores. Uno es Marshall Stearns, el otro es James Lincoln Collier. Bueno, en las historias grandes del jazz hay, de alguna manera, como una especie de canon de las cosas que son inevitables, por un lado. Por el otro lado, está el gusto personal y el criterio de selección que no puede ser nunca objetivo, pero como todo en la vida, hay 10 cosas grandes y después subrogadas a ellas hay otras tantas.

Entonces el criterio está basado, primero, en la escolaridad que hay sobre el jazz, y segundo en gusto personal o pasión personal por alguno de los autores, sin olvidar a los demás. Y por supuesto que, en cada uno de los géneros, siempre hay –y esto siempre es discutible– una estrella descollante que innova muchísimo, y algunos que son, a su manera,

seguidores de una línea. Entonces, por lo menos, los faros, yo los llamaría, son los que tengo que tocar para que después cada persona diga: “a mí me gusta eso, pero no me gusta tanto aquello. Pero estuve expuesto a los dos y ahora yo voy a continuar con aquello y no con eso”. Básicamente ese es el criterio de selección.

En un objetivo que está subyacente en todo el podcast, que es hacer una introducción, para llegar a la gente de una manera sencilla en un tema que puede ser oscuro o que puede ser considerado para gente esnobs o para especialistas, todo lo cual son patrañas, es una estupidez. El Jazz es una forma de arte que se transformó en universal y es una música de una creatividad enorme que tiene que llegar a más gente, y que a veces hay, lamentablemente, esnobs y gente que lo transforma en un campo elitista.

P: ¿Cómo es el proceso de producir uno de tus programas, desde la elección del tema y músicas/os a trabajar, hasta la búsqueda de información sobre el mismo? ¿Tenes alguna guía orientativa o vas eligiendo de forma tentativa las temáticas? ¿Contas con colaboradores?

R: No tengo ningún colaborador, excepto mi señora que me

hace la locución de la introducción “*Bienvenidos a Jazz lo sé...*”, Teresita. El resto lo hago todo yo. Utilizo Garage Band, que es un programa gratis que tienen todas las Apple Macintosh, incluso las Ipads, al cual yo le agrego Logic, que es el programa profesional de Apple. Grabo con un micrófono profesional. Y lo produzco yo mismo, o sea que yo soy el técnico de sonido, quien elige los discos, quien pone en palabras y quien lo escribe, ecualiza y masteriza el programa. O sea que hago todas las tareas, lo cual lleva una cantidad enorme de tiempo, pero es muy gratificante.

¿Cómo lo hago? Básicamente a través de mucha lectura de diferentes fuentes: por lo menos unos 8 diferentes libros; Me sirvo también de la Wikipedia para cotejar las fechas, de las distintas fuentes bibliográficas tomo unas ideas y luego me dedico a ver cómo las voy a ilustrar. Existe además un acervo importante de documentales, conciertos, fragmentos etc. en YouTube que te permiten ver tocar y hablar a muchos músicos que vos no viste en persona.

Me propongo siempre que el episodio no sea de más de media hora, porque se pierde la atención de la gente, y por lo tanto entre lo que voy a tener que ilustrar –musicalmente – que no

pueden ser más de 30 segundos por fragmentos, yo sé que más o menos me sirven 15 o 16 fragmentos por episodio. Entonces busco lo más representativo y lo que me gusta más a mí. Dentro de cada uno de los temas me dedico a escucharlo todo y decir: me gusta este fragmento porque me parece que es lo que ilustra mejor. Esa es quizás la parte más ardua.

Después, consigo todos los fragmentos y los pongo en una pista del Garage Band, y después recién cuando tengo todos los fragmentos ahí armados, empiezo a hacer la parte de locución.

Con respecto a las anécdotas que incluyo en los programas, tengo mucha lectura por un lado, y por otro lado tengo un libro que es específicamente de anécdotas de Jazz, del cual tomo muchas de ellas, un poco para decorar y hacer un break, un cambio en el mood del programa, una parte ligeramente jocosa.

Lo que lleva muchísimo tiempo para que quede bien, o que se parezca a algo profesional, es la compaginación y el mastering de las pistas. Cada programa de repente tiene 8, 10 pistas/ tracks diferentes. Y el “fade in” y “fade out”, que quede smooth, que quede suave la entrada y salida de los sonidos, y

además la música de fondo que siempre uso. Y los volúmenes relativos de la voz, y la música de fondo, y los samplings, los ejemplos. Ese es el proceso que lleva incluso más tiempo que la parte de decidir qué contar.

P: ¿De qué fuentes sonoras, tomas el material para ir incluyéndose en cada programa, internet, discos físicos tuyos, grabaciones? ¿Cómo llevas a cabo el proceso de edición y unión con tus relatos, ya que se puede encontrar en cada programa una gran variedad de recortes de segmentos musicales?

R: En relación a si tengo una guía de selección y de cómo hago la música de fondo, etc, como te decía, por supuesto la música proviene de una combinación de los discos que he podido conseguir a lo largo de mi vida, por un lado. Por el otro lado, no te podés negar a incluso cosas que no están en tus discos pero que están en YouTube, cosas que de repente no tenés el disco, pero están en Spotify. Es decir, todas las fuentes de un trabajo considerable de selección y elección, que no te digo que a veces es estresante porque no querés dejar algunas cosas afuera, pero tampoco querés hablar 40 horas de un pianista oscuro, porque sino no es un programa introductorio.

Entonces se hace así, con todas esas fuentes, y la selección la hago personalmente de lo que yo considero que es mejor. Hay cosas que uno encuentra en la literatura, y que cuando lo lee y lo escucha uno dice: tiene razón el que escribió esto; o, no estoy muy de acuerdo y no lo voy a incluir. O sea que es una combinación del saber de los otros, pasado por un poco el filtro personal, y cómo llegar a sintetizar eso en media hora para que sea introductorio el curso y no sea un curso de especialistas, yo no soy un especialista.

Por otro lado, para darle un poco de flujo quasi profesional al programa –porque no es más que un programa de radio, ¿verdad? – uso de una serie de simples y de loops que vienen con el Logic de Apple, que yo elijo para abrir y cerrar capítulos pequeñas cortinas, que son de muy buen sonido, como has oído. Y de repente estás en una onda muy jazzística y pones una cosa que es más de los 80', de los 90' o de ahora. Para variar un poco la temática y además agradar al oyente, lo que uno está acostumbrado en un programa de radio común y silvestre, sin llegar a la pavada, lo hago con esos loops. De la misma manera que la música de fondo que pongo, que

básicamente es entre piano jazzístico, y por otro lado de repente blues con cuerdas, de guitarras.

P: ¿Cómo llegaste a hacerte un especialista en la historia del género y sus músicas/os?

R: Te agradezco mucho, pero simplemente que soy un veterano a esta altura del partido, 64 años, me gusta mucho el Jazz y llega un momento en que tratas de hacer un poco de retrospectiva y estudiar un poco más y darte el gusto de poner $1+1=2$. De armar un poco una estructura dentro de lo que te gusta.

Básicamente la respuesta sería: estudiando mucho, leyendo mucho, inspirándose en alguna gente que me mostró el estilo. Comenzó todo, digamos que históricamente, con Walter Venturino, a quien está dedicado el programa, es un cirujano, padre de un gran amigo mío, compañero de facultad, que un día cuando teníamos 16 o 17 años encontrándonos en el living de la casa escuchando los Beatles –creo que era “When I'm 64” de Paul McCartney– el loco viene y nos dice: “vení, que a vos te gusta mucho la música cantada, pero tenés que escuchar esto...”. Entonces me hizo escuchar un disco de

Benny Goodman de Fletcher Henderson y algunas cosas así, y me dijo: “bueno, esto se llama Jazz, esto es un *stomp* y esto, y lo otro”, y me abrió la cabeza, como suele suceder si juntas a alguien receptivo y a un docente nato.

Y a partir de ahí me entró a gustar el Jazz, pero en el Uruguay no había prácticamente acceso a nada para escuchar, excepto un programa de radio del arquitecto Enrique Hetzel, que hacía lo que estoy haciendo yo ahora, pero con los programas enteros de la radio, pasaba todos los temas, y hablaba del Jazz tradicional. Y es una fuente de inspiración. Más adelante iba a los ensayos de una orquesta tipo swing, Fletcher Henderson Nueva Orleans, uruguaya. Y más adelante, cuando íbamos a Argentina veíamos a la gran Fénix Jazz Band, a la Antigua, en el Café Tortoni y a la Porteña. O sea, los seguíamos por todos lados, ese jazz tradicional, esas bandas de revival argentinas que eran impresionantes.

Me encantaba, y me sigue encantando, el gran Ernesto Acher, integrante de Les Luthiers, (que fue una de las grandes pérdidas de Les Luthiers, quienes bajaron la calidad musical al hacerse cada vez más actorales) porque era el que les daba a Les Luthiers el componente jazzístico. Y lo iba a ver a él

tocando el clarinete con grupos de Jazz, después de salir de Les Luthiers. Para mí un maestro el tipo, una gran pérdida. Esa es básicamente la formación. Después, un poco por suerte viajando por el mundo y teniendo oportunidades de ver a los grandes que estaban vivos en diferentes lugares, tanto en Japón, Francia, Canadá, o aquí en California. Llegas a una síntesis y te das cuenta que la música ha ido para atrás, lamentablemente, en calidad y en originalidad –la música popular digo–, y te preguntas si no sería interesante que lo mismo que me pasó a mí –porque no soy nadie en especial– si es presentado, de la manera adecuada, a una cierta proporción de jóvenes vayan a reaccionar de la misma manera en que reaccioné yo y van a descubrir un mundo que no conocían. Entonces me pareció que era imprescindible, como docente que soy, además, que es lo que hice toda la vida, buscar un camino para esta área, siempre con la limitación de un individuo que no lee música ni tiene formación teórica. Pero eso no importa si logras transmitir el gusto por un sonido a otra persona que puede tener formación teórica o no.

P: ¿Has escuchado Jazz argentino? ¿Te interesó algún compositor, compositora, intérprete o instrumentista en particular?

R: Con respecto a compositores argentinos, está el gran Gato Barbieri. El Gato es el Dios de los saxofonistas argentinos con ese estilo tan particular.

El Gato, por un lado. Y Lalo Schiffrin, que se dedicó mucho a las composiciones para Hollywood (Mission Impossible, etc), pero es un excelente pianista compositor. Tocó con Dizzy Gillespie el piano, en la gran Orquesta, hacía los arreglos.

Yo creo que son de los dos grandes que se me ocurren así a priori, pero hay muchísimos. Yo me acuerdo de pasar por Buenos Aires, y no solamente ver cosas tradicionales, sino que había un gran saxofonista alto que se llamaba Hugo Pierre, que lo vimos en la biblioteca de la UBA (Universidad de Buenos Aires) con mi esposa en los 80', que era una maravilla. Y por supuesto, Piazzolla, no es Jazz, pero uno de los discos cumbres que creo que lo puse en el programa, –ya lo vas a escuchar en el episodio de Gerry Mulligan– que escuchábamos en el 74', recién compradito en Buenos Aires por una gran amiga, es el disco de Gerry Mulligan con Piazzolla, que tiene

“Años de soledad” y otra serie de temas que son un hito de la simbiosis yanqui-argentina de dos grandes maestros.

P: ¿Si alguien quisiera acercarse a ese estilo musical tan vasto y variado, por dónde le recomendarías comenzar su recorrido?

R: Es una muy buena pregunta. Si alguien quisiera empezar por el Jazz, sin asustarse, ¿por dónde recomendaría que empezase el recorrido? Es difícil de contestar por un lado y fácil de contestar por el otro.

Primero, lo que tienen que escuchar cualquiera es, dado que las grabaciones del Jazz de Nueva Orleans originario no existen directamente –las que hay son de blancos–, hay que empezar por la de los Hot Seven y Hot Five de Louis Armstrong. El “Potato Head Blues”, o si uno escucha la cadencia inicial de “West End blues” y no se le paran los pelos de punta, probablemente no tenga la sensibilidad para escuchar demasiado Jazz.

Por otro lado, ha sido tan copiado que de repente es una cosa tan obvia que nadie sabe quién lo inventó. O sea que hay que empezar por escuchar a Louis Armstrong, y si se te paran los

pelos de punta ya tenés la sensibilidad como para continuar con el Jazz.

Luego, escuchar a Benny Goodman para pasarte para el otro lado. La pureza, pero a su vez la capacidad de improvisar justo, perfecto. Sobre todo, alguna de las orquestas, pero sobre todo la del cuarteto y el trío donde se largaban un poco más. Son sonidos maravillosos.

Los pianistas de Stride, es maravilloso eso. Escuchar un Fats Waller, cuando no estaba paveando, es maravilloso. Fats Waller, James P. Johnson, Willie “The Lion Smith. Alcanza con un Fats Waller para la parte de piano. Duke Ellington de las primeras épocas, “Satin Doll”, “Black and Tan Fantasy”, te llevan al color de esas bandas. Estaba Fletcher Henderson antes, por supuesto. A Jelly Roll Morton, porque era un mago, de las cosas coloridas a las otras.

Y después ya de Duke Ellington a las épocas de gloria, de “Take the A train”. A Count Basie para sentir el feeling de jazz, incluso las de Frank Sinatra con Count Basie, o de Ella Fitzgerald con Count Basie, que son sencillas de escuchar pero que tienen un swing atrás que es una cosa asombrosa. Y ya después, si ya el oído te da para la siguiente fase, las grandes

interacciones de Dizzy Gillespie con Charlie Parker.

Con eso ya uno se da una gran idea de por dónde viene la onda. O se puede empezar por el otro lado, un resumen de lo que se hizo jazz con la gente actual, con un Wynton Marsalis haciendo un revival de todas las cosas de Jazz, porque ahí tenemos un sonido que ya está grabado en 32 pistas como mínimo. Entonces, desde el punto de vista de la calidad sonora para un melómano, suena mil veces mejor. Pero de repente tres notas de un Louis Armstrong en el año 25', te mueven mucho más que cuarenta notas que toque un Marsalis o un Arturo Sandoval hoy en día.

También podés escuchar a Diana Krall que toca el piano y canta muy bien. Y de repente te hace una cantidad de cosas del swing que te llevan a decir “qué lindo que suena esto” y podés viajar para atrás ahí.

Tenes las dos opciones, usar a uno de los actuales como algo que suena agradable, atractivo y desde el punto de vista técnico suena muy bien, para irte para atrás.

P: ¿De qué libros te has nutrido para armar tus programas?

R: Respecto a las fuentes bibliográficas para el Jazz, hay

muchísimas. Yo te voy a recomendar para los lectores, yo no sé si están traducidos al español, el libro de Marshall Stearns de “La historia del jazz”, el libro de James Lincoln Collier, que también creo que se llama “La historia del jazz”, son los primeros que yo leí hace como 40 años.

Uno que es impresionante, y que tiene todo, es el libro de Joachim-Ernst Berendt, que es un alemán de Baden-Baden, que ya falleció hace tiempo.

Y además están los libros de Ted Gioia, que es un vecino mío –vecino en el sentido de que vive acá el Palo Alto– que escribe muy bien, es un pianista de jazz, es un crack en la manera en que escribe, (y escribió muchos libros), uno en los cuales se llama “la Historia del Jazz”, así que ese es el más recomendable.

P: ¿Escuchas compositoras/es y músicos contemporáneos?

R: Sí, escucho compositores e intérpretes contemporáneos y hablando del Jazz por supuesto hay muchos, pero digamos, de lo que a mí me llegan más están: Joey Alexander en piano, que es un muchachito de 17 años, una especie de niño prodigo. Yo lo he visto más de una vez aquí, en San Francisco en el Festival

de Jazz, y es maravilloso como toca.

En la trompeta tenés a Terence Blanchard por un lado, y por el otro a Wynton Marsalis que a esta altura es una especie de educador que está dirigiendo el Jazz at Lincoln Center en NYC y la difusión del arte, es un maravilloso trompetista.

En el saxofón James Carter y también Regina Carter –hablando de Carter– que toca el violín. En el piano está también Cyrus Chestnut; Joey de Francesco en el órgano, en el Hammond, es impresionante. Son más jóvenes, toda gente que pude ver en vivo, por suerte.

Roy Hargrove en trompeta, lo he visto en el Blue Note, es uno de los trompetistas más grandes que hay ahora, creo. Norah Jones, que hace un poco de crossover y canta muy bien. Bueno, por supuesto Biréli Lagrène, que es un mago, un mago de la guitarra, y compone también. Danilo Pérez en el piano, es otro de los grandes que he visto y que me gusta.

Una que vi y que hace una onda completamente nueva es Esperanza Spalding. Esperanza toca el bajo de una manera increíble (es raro ver a una mujer tocando algo grotesco como el contrabajo) y canta. Además, tiene una onda completamente moderna de fusión, muy interesante.

Esos son los grandes que se me ocurren de lo que es jazz. De lo que he podido escuchar en esta época. Pero es imposible, hay tanto, tanta música y tan buena, que cultiva prácticamente todos los estilos y todas las fusiones, que es muy difícil para una sola persona abarcar, trabajando y haciendo otras cosas en la vida.

P: ¿Qué es el jazz para vos?

R: Es una música vibrante, una música evidentemente de protesta. Una música generada por los inmigrantes, los *underdogs* como se dice acá, tanto sea afroamericanos, como judíos, como italianos inmigrantes, porque hay un componente de todo eso que de alguna manera se parece mucho al tango salvando las distancias. El tango no tiene swing– pero sí en su origen urbano, en su origen de clases desplazadas de inmigrantes que luego pasó a ser un arte mayor. Eso es lo que básicamente significa para mí el Jazz, que se parece mucho también en eso al samba brasílero, la bossa nova y al candombe uruguayo que son artes espontáneas y después madurados por quienes fueron los excluidos de la sociedad. Luego pasaron a ser un arte mayor en cada una de esas culturas. Además, es

una música que te mantiene vivo, a vos como a tus neuronas, las mantiene activas. Porque para escucharlo hay que tener, del lado del que lo recibe, una actitud proactiva para analizar y disfrutar lo que están tocando todos en una orquesta de Jazz. Sin desmerecer todos los otros géneros que a mí me gustan de la misma manera: sigo siendo un “beatlero”, roquero, un tanguero, y todo el resto.



Retrato de Alejandro Gugliucci

Alina Moro

Egresada de la carrera de Letras. Docente. Escribo y leo poesía porque me parece hermosa, porque es desde la intuición, y siempre y cada vez, me pregunto y me vuelvo a preguntar qué es un poema. No lo sé.

Un poema.

si la palabra pudiera
rotunda desdecirse
volver al centro mismo
del insomnio
para despertar hecha
caracol
escribir -entonces-
un poema
para vos dormido
un poema que diga
nada
un poema
que sea.

El espacio entre las cosas.

en el espacio entre las cosas
está
la palabra que calla a las demás
un granito de arena
que se coloca
justo
para desbordar un desierto
el espacio entre las cosas
es
mi casa
trinchera absoluta de la infancia
es mi madre
llamándome a la mesa
soy yo descuidando
un bonsái
es cada mañana
la sensación ahogada en la garganta
que escapa de su jaula
y se vuelve
flor capullo
y lágrima
para ocupar ese espacio
que siempre
yacerá
vacío.

Pájaros muertos.

no sé cómo empezar
 debería existir una palabra dificilísima
 para poder
 decir
 que
 hace unos meses y durante un período discreto de tiempo encon-
 traba cada vez que salía a caminar o a hacer mandados, en las
 veredas, en los canteros, en los cordones, en el medio de la calle:
 pájaros muertos
 de distintos tamaños,
 de opuestos plumajes
 una podría pensar en las consecuencias de
 tormentas nocturnas
 los pájaros muertos estaban ahí
 a pesar del clima
 de su voluntad
 o no.
 medí el tiempo de descomposición del primero
 y siempre aparecían más
 quise darles un entierro sutil
 mis manos me lo impidieron
 los pájaros muertos son
 presagios
 son
 llaves,
 dije
 lo dañado
 lo irremediable
 lo inerte
 tiene una belleza algo triste.

Pacto de silencio.

las tacitas de café de la casa de mi abuela eran objetos sagrados:
 nadie podía usarlas
 era atravesar el pasillo
 mirarlas de reojo
 impolutas
 intactas
 frágiles y remotas
 jugar a los sombreros y los modales
 siempre
 de lejos
 el espacio insalvable entre la tacita y mi mano
 no pudo prevenir el desastre:
 una tarde
 una tacita
 apareció rota
 partida la porcelana
 la rosa dibujada a la mitad
 un día
 la tacita
 fue las cosas
 delicada la envolví en un resto de tela azul
 en la oscuridad del aparador
 ése fue nuestro secreto:
 la única que sabía que estaba rota
 era yo
 nadie
 nunca
 notó
 la ausencia.

Jesica Juárez

Alumna de Vera Giaconi

Integrante de la Hermandad de la Noche @hermandaddelanoche
jesicavjuarez@gmail.com

Olga

Los hindúes eran dos. Por el parecido podían ser parientes, pero lejanos; por las edades, padre e hijo. La entrada por la que aparecieron los hindúes era de la casa de Vivian, donde Olga paraba hacia tres meses, sin pagar un centavo, sin necesidad de lavar un solo plato.

¡Con la cantidad de habitaciones lindas que hay elegís ese cuartucho, Olguita!, fue lo que dijo Vivian el primer día de convivencia. Lo que Olga apreciaba del cuartucho era la distancia que mantenía con la habitación de Vivian. Vivian era buena, pero disfrutaba tanto de invadir, que Olga sabía que ese era el precio que debería pagar por vivir de arriba.

El día que Olga aceptó la invitación, Vivian fue a buscarla a lo de Sonia, la hermana de Olga, para ayudarla con la mudanza. Olga escuchó un primer plural y tragó saliva. Sonia sonrió, dijo que había olvidado darle algo a su hermana, y se llevó a Olga a la habitación.

—¿Estás segura, Olga?

—Sí. Pará, ¿de qué?

—De irte con Vivian. ¿Estás segura?

—Ah, qué se yo. Sí.

—¿Pero a título de qué? Ya ni es la novia de papá.

—Quién te dice el problema no era que estuviera con papá.

—¿Vos estás drogada?

—No, Sonia, estoy huérfana...

—¿Qué decís?

—Que estamos huérfanas.

—¡Pero si los dos viven! Cualquier cosa decís... ¿Vos escuchaste lo que dije de cocinar juntas y todo eso, no?

—Sí. Me gusta la rigurosidad de Vivian.

—¡Tenés treinta años, Olga! ¿Yo tenía que ser rigurosa?

—No. Vivian. Por eso me voy.

Sonia frunció el ceño y volvió a preguntarle si estaba drogada.

Cuando se despidió, la abrazó y le dijo al oído que ese fin de semana largo no iban a estar: si quería volver, tendría que aguantar hasta el martes. ¿Podría? Olga no le respondió. Manoteó de la cocina algo para comer y subió al auto de Vivian que tenía un cartel de venta, casi translúcido, en cada ventanilla.

Vivian era la segunda ex del padre de Olga. La primera había sido su mamá que ahora había vuelto a ser la actual. Todos, también Olga, pensaron que su madre pondría el grito en el cielo cuando se enterara que Olga se había ido de la casa de Sonia para ir a la de Vivian. Un día, bastante borracho, a su cuñado se le escapó decirle que sus padres sabían que estaba en la casa de Vivian desde el mismísimo día. Raro, pensó Olga.

El día que aparecieron los hindúes, Olga estaba hablando por teléfono con su madre:

—Decí que tu hermana tiene una casa enorme. ¡Y cómoda! Ojalá con tu padre tuviéramos una casa así. Acá a gatas entramos los dos y encima, no te conté pero...

—Vino alguien. Chau ma.

El hindú mayor se asomó por la puerta de entrada que estaba abierta. Cuando lo vio, Olga apagó con saliva la pipa con marihuana que estaba fumando y cortó el teléfono. Mientras caminaba

hacia la puerta, otro hindú apareció por atrás del primero. Nunca había visto a un hindú con el pelo así: todos los que conocía tenían el pelo graso y con la raya al costado. A medida que Olga iba acercándose, el hindú joven iba haciéndose cada vez más perfecto. Tenía el cuerpo angosto y la barba le cubría también el cuello; los ojos brillaban marrones. Era serio. Parece un terrorista, pensó Olga. Era lo más hermoso que hubiera visto en años.

Llegó hasta ellos, los saludó y se dio cuenta de que no hablaban castellano. Le preguntaron si hablaba inglés y Olga dijo que sí. The car, le dijeron. Olga sintió el alivio de la primera pregunta contestada de un examen imposible. Yes, she is not here. Vivian se había ido con su changuito y sus zapatillas running a un mercado orgánico que quedaba a treinta cuadras de la casa. Olga sabía que el triunfo de Vivian por sobre su madre tenía que ver con que ella adelgazara; lo que nadie había conseguido, Vivian creía que podría lograrlo. The car, repitió el hindú más joven, y Olga por fin escuchó su voz, mucho más grave que la del mayor; una voz a la vez tierna y protectora. Yes, but no soy la dueña. It's not mío, decía subiendo la voz y apuntándose con el dedo índice. ¡Mine! ¡Ahí está!, pensaba, not mine! Los hindúes empezaron a hablar entre ellos. Mientras lo hacían señalaban el auto y la invitaban a que se acercara. Ella se acercó al hindú joven. Olía como recién salido de la ducha; Olga trataba de entender alguna palabra que la anclara en algún lugar, pero no: ni table, ni window, ni under the... ninguna de esas palabras eran pronunciadas. Hasta que la palabra llegó: The lady. We friends. We want to buy the car. We want to talk to the man. The man... ¿Qué man?, pensó Olga. ¿Estarían refiriéndose a su padre? No more man, only Vivian, contestó Olga. Vivian, repitió el hindú, y entonces decidió: Let's wait inside.

Desde los diecinueve hasta los veintiocho Olga había trabajado en un banco como recepcionista. Los ascensos siempre le pasaban por el costado, hasta que la puntería llegó cuando tuvieron que recortar personal. Apenas la echaron, Olga intuyó que nunca volvería a trabajar, pero no se lo decía a nadie, no quería contradecirlos cuando le prometían que ya conseguiría un trabajo todavía mejor. Olga sabía que a las personas no les gusta ser contradichas cuando intentan consolar.

Después de comunicar su decisión de entrar, el hindú mayor empezó a caminar hacia el interior de la casa. Por mucho que Vivian lo conociera, Olga estaba viendo un desconocido en el lado de adentro. Un poco confundida, giró hacia el joven. Pero ni bien lo miró, él le hizo la sonrisa más blanca que Olga hubiera recibido. El hindú joven inclinó apenas su cuerpo hacia adelante y estiró el brazo marrón, de venas gruesas, en señal de que él pasaría después de ella. Olga trató de imaginarse tan espléndida como él.

Ya desde el pasillo, Olga vio que el hindú mayor estaba sentado en el sillón donde ella había estado hablando por teléfono con su madre. El hombre levantó la pipa de la mesita, la olió y la dejó otra vez donde estaba (soltándola, ¿o tirándola?) con un movimiento que Olga no pudo descifrar si era despectivo o torpe. Muy rápido, el pensamiento de cómo un lugar puede ser y dejar de ser habitado se le cruzó por la mente; hacía un momento, ese espacio le pertenecía a ella y jamás habría imaginado a un hindú ocupándolo con esa seguridad, pero así era. Olga se dio vuelta y vio que su hindú iba detrás de ella, avanzando. Como ella se detuvo, chocaron. Él sonrió y, sin dejar de mirarla, con el brazo estirado hacia atrás, empujó y cerró la puerta que había quedado abierta. El pasillo se oscureció. El torso del hindú joven quedó tan cerca de ella que casi, si movía un poco los labios, Olga podía besarle el pecho.

Su hindú quedó de pie en el quicio entre el pasillo y el living. Where is Vivian?, preguntó el hindú mayor. Out. Market, contestó Olga acercándose a la cocina. Drink? Yes, water. Olga fue hasta la mesa da y mientras abría la botella escuchó unos pasos yendo hacia ella. La mano del joven se apoyó en la mesada mientras la otra estaba en el bolsillo del pantalón. Vivian is my friend, don't you worry, dijo el joven cuando Olga lo miró. La mano del bolsillo se movió un poco hacia adentro y ella dividió su pensamiento entre la ingle que estaba siendo rozada por la mano de ese joven, y el consejo (¿o habrá sido una orden?) de que no se preocupara. Levantó la mirada para sacudirse la confusión, como quien espanta una mosca con un soplido. Una cicatriz que Olga supuso de muchos años atrás, le cruzaba el costado de la cabeza rapada; la misma cicatriz estaba en el brazo del hindú mayor cuando Olga lo había visto afuera y concluyó en que podían ser parientes. O no. Una cicatriz no indica parentesco, pero tal vez sí historias parecidas, pensó Olga.

Una tarde, al poco tiempo de que Olga viviera en la casa de su hermana, Sonia entró a la habitación que ella ocupaba ahí; Olga estaba sentada en la cama. Sonia le preguntó si estaba bien y ella le contestó que le dolían un poco el pecho y la espalda. Quizá con algún antiácido se le pasara. La hermana, alta como es, se sentó en cuclillas frente a ella y le puso la palma de la mano en el pecho. La mano de dedos largos y fuertes lo cubrió todo como una flor recién abierta. Un llanto profundo que venía del final del pecho y del principio de la espalda empezó a caer en gotas gruesas, imparables. Olga pensó que Sonia era así de valiente; sabía exactamente dónde estaba el dolor, sea de ella o ajeno, y se animaba a ir hasta ahí para quitarlo, o para contemplarlo con piedad. Ese recuerdo se le cruzó como una liebre en el medio de una ruta oscura.

El hindú joven señaló la mesada cuando Olga le estiró el vaso de agua; ella no entendió, y mantuvo la mano suspendida. Pronto, algo lejano, pero bien aprendido, le dijo que él no lo recibiría directamente de su mano. Ella, entonces, obedeció y lo apoyó. Hasta ese día, para Olga, lo único capaz de sostener lo irracional era una superstición.

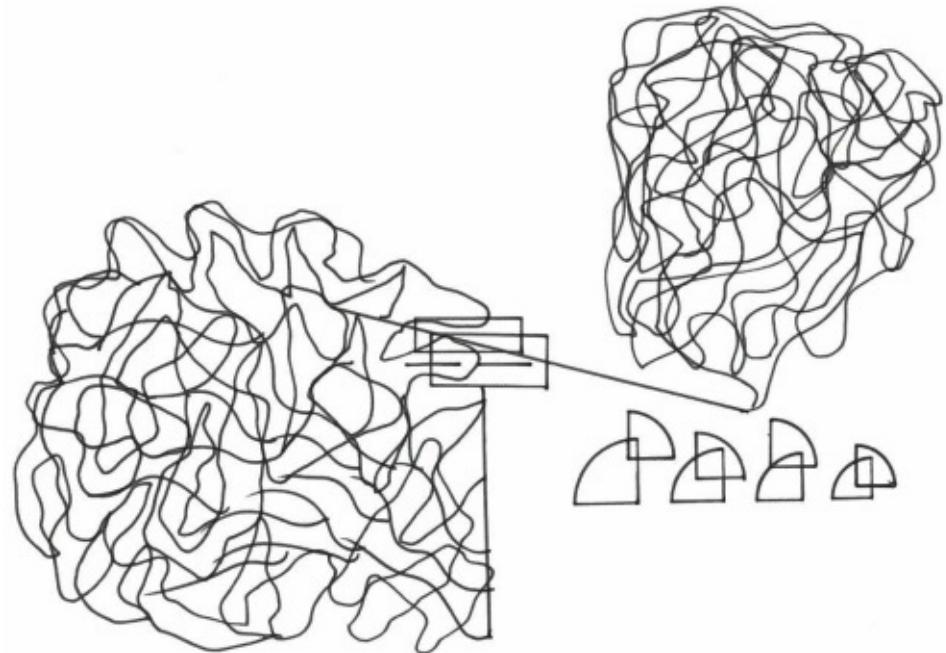
Cuando se dio vuelta para llevarle agua al otro hindú, vio que éste estaba parado en el borde de la escalera que llevaba a un sótano donde Vivian lavaba la ropa. No estaba parado como quien conoce un lugar, sino, más bien, como quien explora un territorio que por alguna razón cree que le pertenece. Laundry? Yes, respondió Olga sonándose los dedos. Con una sonrisa más nerviosa que tímida agregó en voz baja: Tan desconocido para mí como la carne de vaca para ustedes. Giró y miró al hindú joven con esa misma sonrisa, esperando una complicidad amable, o algo. Pero el hindú joven no se rio. Ni siquiera por cortesía mintió una sonrisa. La miraba, en cambio, como si ella, Olga, no estuviera ahí. La miraba, pensó Olga, como si ella fuera un placard, y él el encargado de dictaminar dónde ubicarlo.

El hindú mayor dijo alguna cosa. El joven contestó sin quitar la vista de Olga y señalando con la cabeza algo en ella. De los dedos de Olga ya no salía ningún sonido y sin embargo ella seguía doblándose; se sintió desubicada y no había manera de solucionarlo porque no entendía por qué, pero así era. Por primera vez, Olga deseó que Vivian no se demorara.

El celeste del cielo fue apartándose a medida que el naranja se imponía. Una sola tela, de género volátil y transparente colgaba de la ventana que separaba el living de la calle. Unos perros, que solían llevarle palos a Olga hasta la puerta de la casa para que jugara, ladearon a unas cuadras, cerca del baldío. Abajo, en el

sótano, Olga sintió el frío del suelo helándole la espalda y pensó en el lavadero. El corpiño estaba abrochado y bajo; los breteles por fuera de los brazos. Levantó las manos del piso y se las miró. El dolor que sentía era como el del cuerpo enfermo de fiebre alta. El olor, un vaho denso de transpiración y vómito. Tenía frío y el cuerpo mojado, chorreado. Agua, pensó. Limpiar. El short parecía haberse trabado en un tobillo. Los pensamientos eran fragmentados: lavadero, manos, agua, limpiar. No había ideas alineadas y consecutivas sino palabras que solamente ella podría, algún día, identificar de dónde venían, mediante qué recuerdos llegaban a ella, qué representaban.

Olga se miró nuevamente la palma de la mano y, abierta como una cala, la apoyó sobre su pecho desnudo esperando que algo se desprendiera y la deshabitara.



Ale Tevez escribe en *Las veredas*, un newsletter semanal de cine argentino con recomendaciones, textos, historias, entrevistas y más. lasveredascine.wordpress.com/ lasveredascine@gmail.com

Hulot estuvo aquí



Hubo un tiempo que fue hermoso, los festivales de cine se hacían en salas y existían vuelos internacionales para que los realizadores visiten nuestro país. Además, pocos eran los eventos y Mar del Plata recibía a artistas contemporáneos -ahora apellidos fundamentales-, convirtiéndose en la envidia de las demás ciudades del mundo. A lo lejos, con la esperanza de que se lleve a cabo el festival este año, nos parece una locura la cantidad de artistas que desfilaron por las calles marplatenses en las primeras ediciones del Festival Internacional de Cine.

Jacques Tati, acaso uno de los directores de cine franceses más importantes e influyentes fuera de la nouvelle vague de la historia, visitó dos veces la Argentina y, como si fuese poco, presentó sus otrora flamantes obras: *Mon Oncle* (1958) y *Playtime* (1967). Quién pudiera.

La primera visita de Tati al país fue en 1959, en el marco de las primeras ediciones del MDQ Film Fest, y se llevó un premio especial por "su contribución a una nueva forma de comedia". Visionarios. El cómico francés presentó *Mon Oncle*, donde vuelve a interpretar al Sr. Hulot pero esta vez para criticar al consumismo, y, en la conferencia de prensa, explicó: "la película es una defensa del individuo. No me gusta sentirme militarizado. No me gusta la mecanización. Prefiero vivir en un barrio antiguo y humano".

Casi una década después, Tati volvió a pisar suelo marplatense pero para acompañar a su obra maestra *Playtime*, que participó -pero fuera de concurso- en el IX Festival. Según el diario *La Capital* fue tan la locura que despertó el director francés que la gente hacía fila para sacarse fotos con el afiche de la película en la oficina de prensa. El jueves 7 de marzo llegaron las latas (si, con esa precisión publicaban datos los diarios de la época) al INC y luego viajaron hacia Mar del Plata. En esos días, a pesar del boicot hacia el festival por gran parte de la industria argentina, compartió hoteles y espacios con Leopoldo Torre Nilsson y a la dupla Isabel Sarli y Armando Bo, quienes lo presentaron en la conferencia de prensa. Desde ya podríamos imaginar miles de charlas entre todos ellos. Los diarios sostenían que "la exposición de Tati fue muy fluida, señaló que su trabajo es en cierto modo una prolongación del cine mudo norteamericano, habló largamente de su películas y aclaró que la filmó en 70mm por creer que esa era una imperiosa necesidad visual". Por eso, *Playtime* se proyectó en el cine Radio

City ya que los equipos del Auditorium no eran acordes para ese formato.

Tati, de origen ruso e hijo de un fabricante de cuadros, comenzó desde muy joven a trabajar de intérprete de music-hall e incursionó en el stand-up donde no contaba chistes sino que sus números consistían en “parodias deportivas”. Gracias a esas primeras incursiones, desarrolló el amor por los gags y construyó alrededor de ellos una carrera formidable. Tati filmaba sus mejores comedias, esas que presentó en Mar del Plata y de las cuales se han escrito libros, mientras la tristeza y la incertidumbre se apoderaban de él. En primer lugar, sabía que la comedia era un género ninguneado y, según sus allegados, él mencionaba -y sufrió- que nunca los historiadores pondrían a Buster Keaton a la altura de un Fritz Lang. Pero quizás su mayor preocupación es la errada percepción que crearon sobre su figura. La fama de intelectual le pesaba y, aunque se cansó de repetir que no lo era, los críticos empezaron a crear fábulas e inventarle un aura que no pudo despegarse. A medida que sus trabajos eran mejor recibidos, Tati más se bloqueaba.

Como afirmó el actor y guionista Jean-Claude Carriere, quien lo acompañó en varios rodajes, “este hombre, que no tenía educación universitaria, leía muy poco y se basaba en la experiencia y la observación, tuvo muchos problemas para comprender el delirio intelectual que se estrellaba sobre él. Terminó siendo un técnico corrompido por la mente”. Tati, en sus últimas películas, empezó a desconfiar de sus gags y buscando significados ocultos tras ellos, así como lo hacían los críticos. Un mal que sigue aquejándonos.

Este texto fue publicado en la edición número 5 del newsletter.

© LAS VEREDAS / 2020

Matias Guañabens. *De a ratos, psicoanalista. Padre de Zoe. En los tiempos libres, cocinero o pintor. Peronista de Nestor y Cristina. Exégeta de Piera y Castoriadis. Integrante del colectivo Proyecto Psicoanálisis.*

Amasado en psicoanálisis

“Nosotros, con esa afición de los semióticos por descubrir nexos comunes entre sus inferencias abductivas y las de los héroes de las novelas policíacas, nos proponemos reunir también a raros compañeros de mesa y dilucidar una trama en que se reúnen episodios muy dispares en la ontogénesis, la filogénesis y la historia de la cultura”
Angel Riviere

I. Plegado

“Pero es que me ha seducido una analogía”

S. Freud, “Construcciones en análisis”

Haciendo pliegues en la masa de un pan, se estira una red de gluten sobre sí misma, generando una superposición que refuerza el entramado, conectando partes de esa red con otras partes de sí misma.

De esa forma se le da tensión a la masa para que pueda levantar correctamente, sin un exceso de tensión, pero con la suficiente para soportar los espacios vacíos que surgirán en el medio de la trama.

El origen del planteo surge al querer decir algo sobre un aspecto puntual de la experiencia analítica que no encuentre una figura previa para representarse. Si la intención que quiero

comunicar no tiene representación, encuentro un obstáculo en usar como referencia los esquemas tautológicos que tengo a disposición, de los sistemas que podríamos nombrar como “sistema lacaniano” y “sistema freudiano”, por nombrar los más relevantes¹.

Si uno opta por copiar el mé-

¹ No sorprendería a nadie afirmando que gran parte de la bibliografía del corpus analítico argentino contemporáneo, juega de modo seguro dentro de las reglas estipuladas en las últimas décadas, de una lectura particular de Lacan, quien a su vez lee de un modo particular a Freud. Y que estas reglas estipuladas comprenden un conjunto de axiomas inapelables, que conforman un esquema tautológico de referencias entrecruzadas al interior del sistema, desconociendo axiomas que desestabilicen o quiebren la lógica interna del mismo. Es frecuente la sensación de hastío que muchos analistas tienen en el encuentro con la producción teórica de sus pares, que en muchos casos se asemeja más un conjunto de citas e hipervínculos confirmando un saber previo, que a la producción de un saber nuevo sobre la experiencia analítica. No por falta de lucidez del autor, sino por el mismo lenguaje, finito, prescripto por lo ya escrito, que de algún modo, tiende a replicar lo mismo, quizás en una combinatoria distinta.

todo o forma de escritura -en lugar del enunciado o contenido del texto de un autor-, se podría considerar un préstamo a Freud o a Lacan el uso de analogías e injertos múltiples de un campo de conocimiento a otro para generar significaciones novedosas.

La analogía puede rastrearse en el texto freudiano tanto en su uso técnico, como en el modo en que Freud va dando cuenta de manera tentativa la práctica que va desarrollando. Cuando avanza sobre el concepto de construcción², poniendo en cuestión el lugar central dado en la teoría psicoanalítica a la interpretación, sugiere el uso tentativo de hipótesis operativas en la reconstrucción de los fragmentos dispersos aportados por el paciente. No se busca exactitud, sino eficacia. El lugar de la verdad histórico-vivencial subsiste únicamente en la re-

² Freud, S., “Construcciones en análisis”, en “Obras completas. Tomo XXIII”, Amorrortu

miniscencia, que en su carácter evocativo insiste en suscitar significación. El carácter restitutivo que puede tener la construcción en su eficacia es similar para Freud al que tiene el delirio en la psicosis. Llega a afirmar que algunas construcciones no suscitan un recuerdo, sino que son aceptadas tal como se presentan, casi como una implantación ortopédica de un elemento significante. Podríamos pensar que se trata de elaborar un texto con eficacia simbólica. Este concepto desarrollado por Levi Strauss, nos permitiría pensar a las reminiscencias insistentes como “intelectualmente informes y afectivamente intolerables, a menos que se incorpore a ellas tal o cual esquema flotante en la cultura del grupo, cuya asimilación es lo único que permite objetivar estados subjetivos, formular impresiones informulables e integrar en un sistema

experiencias inarticuladas³. Por eso, Levi Strauss compara la eficacia del psicoanálisis con la de la brujería en su punto nodal:

“La técnica del relato busca, pues, restituir una experiencia real(...) parece tener por objetivo principal el de describirlos a la enferma y nombrárselos, de presentárselos bajo una forma que pueda ser aprehendida por el pensamiento consciente o inconsciente(...) la cura consistiría, pues, en volver pensable una situación dada al comienzo en términos afectivos(...) proporciona a la enferma un “lenguaje” en el cual se pueden expresar inmediatamente estados informulados e informulables por otro camino. Y es el pasaje a esta expresión verbal(que permite al mismo tiempo vivir bajo una forma ordenada e inteligible una experiencia

³ Levi-Strauss, C., “Antropología Estructural”, Eudeba, 1984

actual que sin ello sería anárquica e inefable), lo que provoca el desbloqueo⁴

Lo interesante del texto freudiano es que la analogía no sólo aparece indicada como técnica, sino como la forma en la cual Freud enuncia el texto, como si el modo en el cual va pensando el concepto de construcción estuviese teñido por la misma metodología que enuncia⁵.

Entre los dos extremos en que se mueve el acto científico, se encuentra la formación social y la experiencia del propio investigador. De ella extrae sus

4 *ibid*

5 Quizás tiene este carácter porque Freud advierte que en la crítica con la que abre el texto, se le imputa al psicoanálisis no ser un método falsable. Cuando introduce el término multivocidad para adjetivar las respuestas del paciente a las intervenciones, le quita el valor de contrastabilidad a la afirmación o a la negación de éste. Y responde entonces con una analogía, la del arqueólogo, con un proceder conjectural que no tiene modo de confirmarse o rechazarse de modo taxativo, cuyo método por excelencia consta en encontrar patterns, relaciones similares entre las partes, recurrencias, homologías.

“analogías familiares”, con las cuales va al encuentro de los hechos. Es el sujeto científico quien aporta los modelos y los traduce tanto a pautas de observación cuanto a enunciados teóricos. Estos modelos son como “mapas topológicos”, aportados por el investigador y son herramientas de su percepción.⁶ La analogía es una estación de tránsito: ella permite en la confrontación de totalidades distintas, pero unidas por el vínculo de la semejanza, hacer visible el componente estructural. En el método científico permite acotar la búsqueda de hipótesis plausibles mediante un silogismo abductivo. Luego es necesario verificar inductivamente las hipótesis mediante el uso de la estadística y la probabilidad como coeficiente de verosimilitud.

El psicoanálisis jamás llega a esta última etapa, sólo lo hace

6 Samaja, J.; “Epistemología y Metodología”, Eudeba, 2008

informalmente, mediante una casuística artesanal; de ahí su carácter precientífico. De algún modo, la crítica con la que comienza el texto de Freud no sólo es pertinente, sino que no encuentra una réplica que pueda refutarla⁷. Quizás sin saberlo, responde en acto con el recurso más desarrollado que el psicoanálisis posee como método: el razonamiento abductivo. Como el detective de Conan Doyle, Freud argumenta con su sagacidad conjetal.

Indicar a un paciente que asocie libremente puede encontrar asidero incluso en la psicología experimental; por el contrario, la indicación técnica de la atención parejamente flotante

7 Además Freud no disponía, a diferencia de nosotros, el recurso a la cita; a lo sumo alguna referencia a un dicho popular o a un poeta. Después de Freud, lo citaríamos a él o a Lacan como argumento probatorio suficiente, matizado con una crítica de poco rigor a la ciencia y la tecnocracia.

Quizás por la labilidad de algunas críticas al psicoanálisis, las respuestas dadas son igual de perezosas, y se confía demasiado en el confort político de una comunidad psicoanalítica demasiado asentada en la Argentina del siglo XXI

tiene tintes que bordean el misticismo. Cuando Freud describe una conexión de inconsciente a inconsciente, o cuando confiesa que utiliza el diván para que sus gestos no lo delaten cuando se entrega al decurso de sus pensamientos inconscientes, se hace evidente que el modo de encontrar recurrencias para inferir generalizaciones dista por completo de la de un observador objetivo, y la técnica no conforma un método experimental. Las indicaciones técnicas tienen el carácter de sugerir una disposición particular para que acontezca un determinado tipo de pensar, uno que “asocie libremente”, que establezca nexos entre elementos bajo la menor de las coerciones conscientes y sociales. Favorece un proceso estocástico⁸ dentro del

8 Siguiendo los desarrollos de Bateson, el proceso estocástico (aquel que vulgarmente nombramos como “ensayo y error”, o “avanzar a tientas”) es aquel que acontece en el proceso evolutivo. En lugar de la darwiniana “supervivencia del más fuerte”, podríamos pensar en términos representacionales

repertorio representacional conjunto del analizante y el analista, buscando sostener la aleatoriedad y la espontaneidad en el abroquelamiento semántico. El punto ciego, el acto de fe, está puesto sobre el saber inconsciente, aquél que opera en el analista como clave de lectura para encontrar las recurrencias en el texto del paciente, el que selecciona el material para puntuarlo. En lugar de selección natural, opera una selección inconsciente.

El estilo propio de Freud tiene la estética de una conjectura, a modo de proposiciones, u opiniones personales. No abundan las afirmaciones categóricas, sino las sugerencias, los “consejos”. Las confirmaciones en el texto psicoanalítico tienden a ser falaces, tienen un dejo de

la incidencia del más eficaz. Como Freud advierte, las construcciones falsas no resultan nocivas ni sugerivas, simplemente no tienen mayor incidencia. Aquellos abroquelamientos semánticos eficaces persisten por la pertinencia de su uso, prestos a ser depuestos ni bien quedan obsoletos.

forzamiento en su formulación. Hay siempre de uno u otro modo, una apelación a lo autoevidente, a hacer la experiencia del análisis por sí mismo, la prueba de fe.

El efecto de reconocimiento en la analogía, de identificar algo, de reencontrar lo antiguo en lo nuevo, es un fenómeno eminentemente perceptivo. Corresponde a una Gestalt, a un insight.

“El conocimiento verdadero de la regla del analogon procede, como dije, ni de la observación ni de alguna misteriosa facultad teórica, sino simplemente de la vida misma; de la praxis. Y su legitimidad está dada por su cotidiana eficacia, es del orden de la producción, no del orden de la inducción ni de la abducción. Y en ese mundo de la praxis, los procesos productivos humanos se transforman en los modelos mismos, con que el hombre se apropiá del mundo.

Resultan de la producción⁹ y la expresan como apropiación.”¹⁰ El “método probatorio” se desdibuja detrás de un afán productivo. No pierde el tiempo en argumentos fútiles, sino que se aboca a lograr una mayor eficacia productiva en la evocación de asociaciones en el analizante, que ciñan el objeto a representar -o la falta de objeto, el noumenon- de un modo más pertinente, menos “sintomático”. La “cotidiana eficacia” no

⁹ Quizás un planteo así reaviva la discusión por la categoría de sujeto en psicoanálisis. Hay consolidada una postura en la que se supone un sujeto reificado, derivado de una metafísica de la identidad, sea tanto el sujeto del yo, la conciencia y la volición, como el del inconsciente, la palabra plena, la verdad revelada en el discurso que nos preexiste y determina. Pero también puede concebirse al sujeto como producto, como emergente de una operación, sea de la cónyunción entre significante, o como producto del trabajo psíquico, pensando entonces no en términos de sujeto sino de producción subjetiva, un sujeto en permanente devenir, produciéndose en la medida en que su aparato psíquico se echa a andar. Se trata más de preservar el proceso productivo autónomo del paciente, por las sendas que contingentemente surgen, que de preservar un texto sagrado que remita a lo uno, a lo mismo, a lo auténtico.

¹⁰ Samaja, J.; “Epistemología y Metodología”, Eudeba, 2008

remite a revelar una verdad ya dada, o a descubrir una vinculación unívoca -quizás al modo como el concepto de interpretación en psicoanálisis presupone desde cierta lectura-, sino que remite a la producción de sentido¹¹ a través del nexo entre **dos elementos**¹²¹³ para permitir

¹¹ Producción de sentido que puede ser también evocación de sentido, de pulsar en la dirección de que el analizante produzca de manera propia un sentido, quizás un sentido negativo, al modo de un interrogante, un enigma. Alusión a un sentido.

¹² Los nexos establecidos por analogía no necesariamente tienen que ubicarse dentro de un registro semántico: la homofonía es un uso de este procedimiento vía homología significante, haciendo vínculo por semejanza por fonética o textualidad, pudiendo sostener eficacia productiva en la evocación de asociaciones si es pertinente -esto es, sin pantextualizar toda producción psíquica como regida por una determinación tal-. Si el inconsciente está estructurado como un lenguaje, un punto de partida sería desnaturalizar la concepción de lenguaje y reconocer la pluralidad de lenguajes que interactúan de manera reciproca en cualquier sistema dado. Hay retos del inconsciente que juegan con la homofonía- la materialidad del lenguaje como objeto-, pero no es el único juguete del cual se sirve el inconsciente en su potencia productiva.

¹³ Podría pensarse también en la producción de significación en la cónyunción de dos significantes, pero siguiendo a Bateson se puede pensar en cualquier diferencia entre valores de un sistema. “Para crear una diferencia se necesitan

un agenciamiento del mundo, o por lo menos, de una porción de este.

El concepto de producción que acontece en la analogía puede describirse como la “génesis de información de un nuevo tipo lógico por la yuxtaposición de múltiples descripciones. En principio, es previsible que se produzca una “profundidad” adicional, en algún sentido metafórico, toda vez que la información para dos descripciones sea recogida o codificada de modo diferente”¹⁴. Siguiendo el desarrollo de Bateson, de la combinación o yuxtaposición de registros surge información de un nuevo tipo lógico.

como mínimo dos entidades. Para producir información, vale decir, noticias acerca de una diferencia, debe haber dos entidades (reales o imaginarias) tales que la diferencia entre ambas pueda ser inmanente a su relación mutua; y toda la cuestión debe ser de tal índole que las noticias acerca de su diferencia puedan representarse como una diferencia inherente a cierta entidad procesadora de información, como un cerebro, o tal vez una computadora”

14 Bateson, G., “Espíritu y Naturaleza”, Amorrtortu, 2006

Pliegues sobre pliegues, una torsión en la red- de gluten o representacional-, un modo de producción que acontece en la forma, la estructura.

II. Elasticidad

“No soy un león, ¡soy un niño!”
Román, 6 años

La masa debe trabajarse con suavidad para que gane tensión la red, un exceso de tensión podría desgarrar el entramado, o dejar un margen demasiado estrecho para que esta crezca mediante el leudado

El texto freudiano podría pensarse como escritura agrietada¹⁵. No camufla los trazos de síntoma, de inconsistencia o de deriva en el discurso de un

15 Todo sistema, por abarcativo que se pretenda, tiene su resto. A veces es más importante preservar un autor por el resto que genera su obra, y no tanto por lo que pretende decir. Cuando un autor se pretende superado, desde una lógica reduccionista de progreso, perdemos de vista lo que cada autor deja como resto en su obra, como reminiscencia, para recuperar en el sentido que más nos convenga.

pensar. Permite una lectura “arqueológica” donde pueda remitirse aquello que se lee a un contexto, historizar aquello que se enuncia para desmenuzarlo en elementos que pueden resignificarse de modo permanente. Perseguir una sistematización que pretenda eludir el error bordea una recaída en la inmediatez que esconde las coordenadas históricas que permitieron las condiciones de posibilidad de un axioma determinado, reificándolo por principio de autoridad a un argumento sin enunciación. Cuando un niño se ve expulsado de un juego por la rigidez de una matriz identificatoria que no le permite encontrar disfrute en el “rechazo del ser” tan característico de la infancia, uno presencia la imposibilidad en aprovechar la oportunidad para hacerse¹⁶.

No puede jugar a ser otro, a ser

16

Lutereau, L., “Mas crianza, menos terapia”, Paidos, 2018

héroe o animal, a ser invisible, a hacerse el dormido o el asustado. Ese agenciamiento tan propio de la experiencia en el jugar, requiere de la puesta en suspeso del ser, del deber, de la identidad. Si el niño queda fijado a una imagen o a un mandato, por no soportar la cuota de desintegración yónica necesaria para que el juego acontezca bajo esa dimensión, se defiende del jugar. El niño sobreadaptado, capturado en la mirada adulta bajo la exigencia de complacencia, de cumplir con las expectativas, asfixia la capacidad lúdica bajo el miedo al ridículo, a la vergüenza. Un exceso de identidad o un exceso de sentido obturan también el decurso del pensamiento. Es necesario poner en suspeso el sentido y la identidad para poder ponerlos a jugar, para que “hagan juego”, en el sentido de dos piezas mecánicas con cierta cuota de funcionalidad que les permita

tener utilidad. Se necesita “sacarlos de la estantería”, “romper el envoltorio”, como se hace con un juguete para poder jugar con él.

Suspender es, en el sentido que nosotros lo decimos, “dejar algo sin efecto”. Hacer que una acción, una representación del mundo o una estructura simbólica dejen de tener los efectos normales que tendrían sobre el mundo real o mental. Suspender es hacer que deje de regir algo: bien los efectos materiales de las acciones, o las propiedades literales del mundo, o el significado aparente de un enunciado o de una representación simbólica.¹⁷

La disposición a la escritura, al trabajo de pensamiento, a la dinámica en la cual se comparte el trabajo con colegas, inevita-

blemente queda impregnado de las configuraciones libidinales y fantasmáticas que sostienen el vínculo entre pares: a los ideales psicoanalíticos, a la búsqueda de la verdad -como ideal quizás-, y a la mirada del Otro. Y estos condicionantes muchas veces ejercen un peso excesivo sobre la cuota de libertad necesaria para una derivación semántica¹⁸. La preservación y la réplica de lo ya instituido puede sofocar los emergentes instituyentes de nuevos modos de representación, ni mejores ni peores que los anteriores: diferentes. Y principalmente, propios.

No es difícil degustar en el estilo propio de cada autor la posición desde la cual enun-

¹⁸ Cambian las épocas, las modas; cambian los significados. En la operación de lectura sobre un texto se extraen de la potencia polisémica que contiene- sentidos diversos de acuerdo a la astucia del lector. Intérprete en el sentido musical, como quien lee un texto como se toca un instrumento, pudiendo extraer notas y sonidos muy distintos de acuerdo al estilo con que uno se acerque a la lectura.

¹⁷ Rivière, A. y Español, S. (2003). La suspensión como mecanismo de creación semiótica. *Estudios de Psicología*, 24 (3) 261-275.

cia aquello que piensa, de qué modo transmite lo que tiene para dar. Uno a veces prueba un bocado fresco, picaresco; otras veces siente que un bocado insulso acarrearía una cuenta impagable. Hay textos con sabor a sometimiento, textos con gusto a jactancia; los hay con sorpresa o entusiasmo, muchos con un fuerte dejo a seducción, algunos con aroma a ingenuidad.

Es una dimensión curiosamente elidida en la práctica psicoanalítica, la de historizar y develar los resortes de la textualidad sobre la cual se transmite nuestra disciplina. Invisibilizamos sin saberlo que el modo mismo en el cual pensamos y transmitimos, o en el cual pedimos aprobación -o “nos autorizamos”-, es quizás el que más requiere ser “psicoanalizado”.

Y los riesgos que se corren frente a tal negligencia, son

de adherencia mistificada a un discurso, que se incrusten fragmentos ese discurso, como esquirlas que no pueden metabolizarse, que generan efectos de repetición sin apropiación, tal como sucede en el evento traumático. La imposibilidad de replicar una fórmula con elementos diversos a aquellos con los que fue incorporada, denota la incapacidad para metabolizar un concepto para apropiarse de su estructura. Usar la misma metáfora como mantra, poner empeño en utilizar las mismas palabras que el maestro, copiar el gesto miméticamente, pero despojado del contexto histórico y el devenir biográfico de aquél que las produjo: el efecto no puede ser sino cómico, ridículo.

El riesgo psíquico de invisibilizar este exceso fue descrito por Piera Aulagnier, sobre la alienación pasional en la transferencia analítica. Podríamos extrapolarlo a las transferen-

cias radiales -con pares-, institucionales, académicas:

“(...)cada vez que la actitud y el comportamiento del analista exigen que el analizante excluya del campo de su observación un conjunto de fenómenos que no solamente sigue siendo capaz de observar, sino que en relación con los cuales sería objetivamente capaz de ejercer sus facultades críticas, y ello para que la relación transferencial se preserve, incluso antes de que se haya convertido en una relación pasional. Ahora bien, ese mismo analizante, si quiere preservar su relación analítica, se verá obligado a inventarse y a recurrir a un conjunto de interpretaciones gracias a las cuales podrá justificar, ante su propia mirada, la relación analítica que le imponen, por caricaturesca o abusiva que sea. Esta interpretación obligada de la actitud del analista, de su saber, y de su saber-hacer, como “bue-

nos objetos”, sobre todo como objeto no criticable, no cuestionable, sólo podrá mantenerse durante mucho tiempo si el sujeto posee un tipo de funcionamiento mental, de organización libidinal, que lo torne apto para inclinarse hacia el lado de la vivencia pasional.”¹⁹

La pasión de la ignorancia, del no querer saber, es el reverso de la posición alienada. Un punto ciego que a mayor alienación, mayores efectos.

Desmantelar la rigidez en los modos de transmisión responde a una política con un alcance más bien práctico: permite restituir la dimensión lúdica propia del proceso creativo en el teorizar, del trabajo psíquico en general, y de sostener este trabajo en modos de vinculación que se preserven en la medida de lo posible de efectos de coerción, autoritarismo, seducción, mistificación y sugges-

tion; al menos en lo tocante a la práctica.

Prestar especial cuidado a los efectos de masa, tan riesgosos para nuestro objeto de estudio. Por otro lado, el psicoanálisis no puede ser pensado sin otros. Sin el espejo y la retroalimentación permanente, así como el sostén afectivo que representan los interlocutores con quienes nos pensamos.

Una red de gluten mal desarrollada, genera una masa blanda, sin fuerza para contener la producción de dióxido de carbono. Un exceso de tensión en la red de gluten -o un exceso de determinaciones y exigencias del campo social de pertenencia en el caso del psicoanálisis- puede asfixiar la producción, dar poco lugar, favoreciendo un desarrollo pobre, de poca expansión. Hay que mantener la flexibilidad adecuada.

¹⁹ Aulagnier, P., “Del lado del analista”, en “Los destinos del Placer”, Paidos, 1994, pg 310



Sergio Bracchitta

Psicoanalista. Miembro fundador del Grupo Lacaniano del Oeste. Docente y supervisor de Institución Ulloa. Supervisor de distintas instituciones.

Coronavirus:

Uno se siente ante el coronavirus como Lacan frente a la Mantis. “Revistiendo yo mismo ante ustedes la máscara animal..., me imaginé frente a otro animal, éste de verdad, que supuse gigante en aquella ocasión, una mantis religiosa. Como yo mismo no sabía qué máscara llevaba, pueden imaginarse fácilmente que tenía alguna razón para no estar tranquilo ante la posibilidad de que, debido a algún azar, aquella máscara fuese impropia, induciendo en mi partenaire algún error sobre mi identidad. La cosa quedaba acentuada por lo siguiente, que añadí, yo no veía mi propia imagen en el espejo enigmático del globo ocular del insecto”.

De golpe el A pierde la barra y se convierte en absoluto. Qué me quiere?

El semejante ya no es mi espejo. Mi imagen pierde el reflejo.

Desorden y turbación imaginaria y simbólica.

El fantasma tambalea. La realidad es confusa.

Si ya no se sabe qué me quiere el Otro el sujeto no tiene cómo responder. La pulsión tiende a desbordarse. El deseo cae.

Cada uno intentará responder desde su fantasma: desde una fabulación china, o americana, no me va a alcanzar la plata, etc.

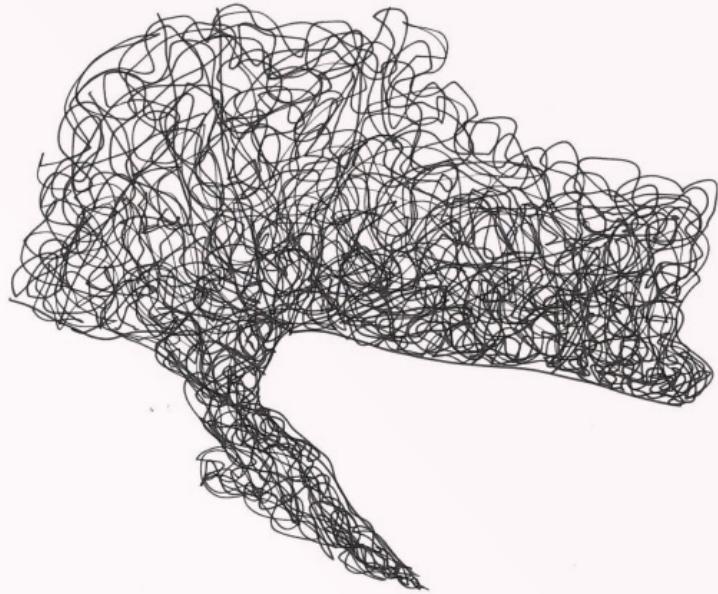
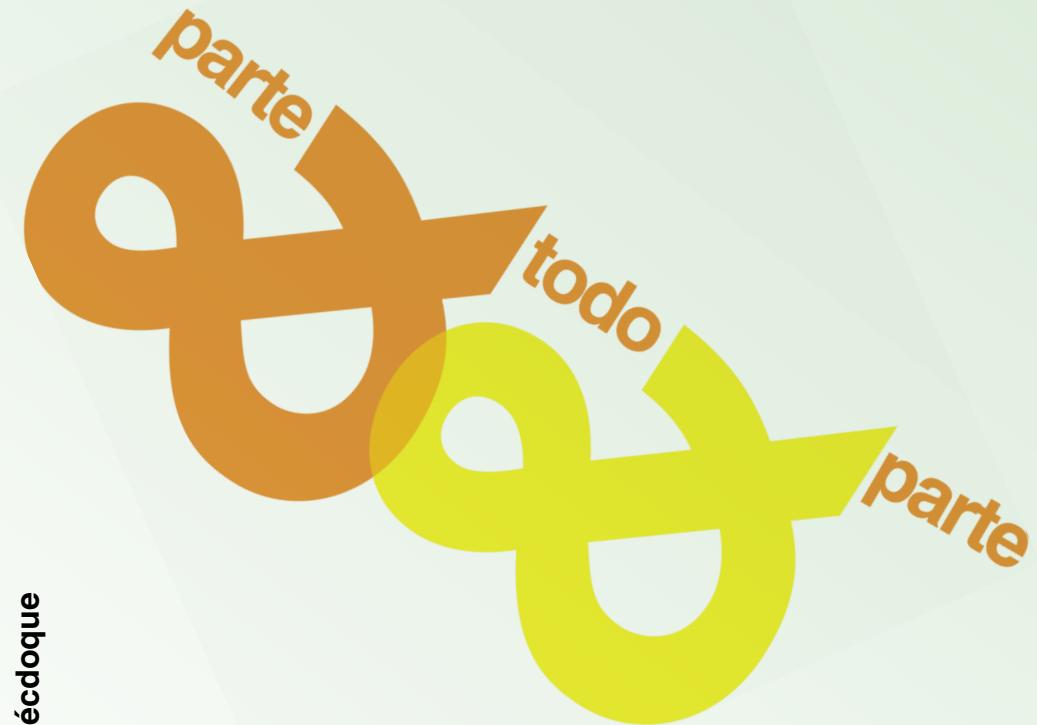
Y si no, intentará una respuesta delirante. La realidad debe ser restaurada, intentando poner velo a el real.

La relación con el semejante está “distanciada” sin embargo, es necesaria para recomponer la realidad.

Como la distancia es la de la extensión libidinal, la separación con el semejante no necesita ser tal. Ya lo muestran distintas manifestaciones en Italia.

El yo es otro (trabaja Lacan en el seminario 2). El yo es un objeto que se sostiene en la relación con el semejante. Sin lazo social lo que queda es la locura.

Hagamos lazo, para no estar solos frente a la Mantis.



Silvia Aira

Actriz. Escritora. Caminante.

Nuda Vida

Se vuelve una idea fija.

Primero molesta...uno se distrae, lo deja para más tarde.

Hace ruido. Hay puntadas.

Se viene un agua a la boca. Saliva ácida.

Ahí, ya pensar en otra cosa es difícil.

Al tragarse, la mandíbula se acalambra y viene un mareo y como un vómito.

Hace más ruido y hay más puntadas. Dolorosas como puñaladas.

El mareo atonta un poco y sirve para quedarse quieto.

Pero en donde uno consigue levantarse, dan ganas de comerse el mundo, de un solo mordisco.



ALUMBRANDO EN LA OSCURIDAD

Un documental de Mónica Gazpio y Fermín Rivera

CON LA PARTICIPACIÓN ESPECIAL DE

LAURA AZCURRA CELINA FONT OSVALDO LAPORT
MARIANA RICHAUDEAU Y CECILIA ROSSETTO

Y sigue Alumbrando

Se cumplen por estos días ya 8 años del estreno del documental “Alumbrando en la Oscuridad”.

En el 2012 yo escribía esto: “Alumbrando en la Oscuridad” es un documental que indaga sobre el amor, la aceptación y el prejuicio. Trata sobre la adopción, pero no se agota en ella. Soy madre adoptiva. Era el primer cumpleaños de mi hijo, me levanté muy temprano para los preparativos. En un momento miré al cielo y me pregunté si ella, la mamá biológica, estaba mirando ese mismo cielo. Pensé en su dolor. Nadie que cuida un embarazo durante 9 meses y deja a buen recaudo al niño que acaba de nacer puede olvidar esa fecha ni puede pasar indemne ese día.

Allí empezó mi deseo de hacer este documental, para darle un lugar en el cielo del imaginario social para humanizarnos a

ambas porque ni ella era “peor que un animal” ni yo estaba “haciendo una obra de bien”.

También pensé en mi hijo que en ese momento sólo tenía un año pero que al crecer no iba a tener un espacio simbólico donde reflejarse porque en el ámbito cultural se fluctuaba de programas infantiles donde los huérfanitos eran estrellas a “pobres niños abandonados, rescatados por la buena voluntad de una pareja honorable”. Nada de eso era cierto en mi caso ni en muchos otros.

Tampoco podía dar respuestas contundentes, solo mirar desde otro ángulo y aportar esa mirada.

Comencé a trabajar... ¿cómo traducir esto que sentía a un espacio audiovisual?

La primera imagen que me apareció fue la de un niño que refleja la luz del sol con un espejo. Es un juego, pero en esta

sencilla acción va iluminando a su entorno. Donde antes había sombras ahora hay claridad. Este dar luz me llevó al alumbramiento como sinónimo de parir. Y allí encontré semejanzas entre la madre biológica y la adoptiva. Ambas “alumbrábamos” en la oscuridad de los prejuicios, la una castigada por una sociedad que no está preparada para escuchar que alguien que ha llevado adelante un embarazo no puede o no quiere criar a ese niño y la otra idealizada como una gran dama que hace un acto de caridad, tomando a ese niño para hacerlo su hijo. Todos nos necesitábamos constituyendo un círculo de dolor y de amor en función de la vida, y este niño/a venía a manifestarlo.

Por lo tanto la “luz” debía inundar todo. Cuando comencé a investigar, muchas personas daban su testimonio, pero no aceptaban ser vistas, porque todavía pesaba sobre ellas algún

tipo de “estigma social”. No quería gente a contraluz, como delincuentes o clandestinos. El medio, en este caso para mí, era el mensaje y no iba a seguir juzgando desde la imagen. Fue entonces cuando nació la idea de que actores muy conocidos y queridos por la gente, prestaran sus caras y voces para dar visibilidad a los que permanecían ocultos.

Todo iba cobrando forma, pero luego de tantas charlas con profesionales, progenitores, familias adoptantes e hijos adoptivos apareció una frase reveladora: TODOS SOMOS ADOPTADOS, porque aún en casos de familias biológicas que buscaban tener un hijo, luego del parto debían reconocerlo como propio. El gran enfrentamiento entre el hijo ideal y el hijo real. La construcción de un vínculo en el día a día. Y recién ahí me di cuenta de que este documental si bien partía de la adopción no se agotaba en ella,

sino que interrogaba sobre la maternidad y la paternidad. Y que debía tener un relato coral, ya que todos éramos hijos. Durante un prolongado tiempo el proyecto quedó suspendido, no encontraba su cauce. Hasta

el tema nuevos interrogantes. Su visión daba nuevos aires al documental y su experiencia garantizaba la concreción de este. Juntos avanzamos en ciertos temas:



que me reencontré con Fermín Rivera, a quien hacía mucho que no veía. Estaba por ser padre y además de ser un excelente profesional, traía ante

-tener un hijo no es sólo cosa de mujeres, la adopción tampoco, la voz de los padres era imprescindible.
-sin negar los delitos como la

apropiación y falsificación de identidad a las que se asocia la adopción, este documental se centraría en el desprendimiento y el encuentro, en la construcción del vínculo.

-no hay hijos de la panza o del corazón, hay hijos de la decisión.

El documental comenzó a tomar cuerpo: Laura Azcurra, Celina Font, Osvaldo Laport, Mariana Richaudeau y Cecilia Rossetto se sumaron desinteresadamente al proyecto.

Los profesionales como Laura Gutman, Alberto Grieco, Marta Galiano y Alicia Oliveira nos ayudaron a pensar. Y fundamentalmente los testimonios de padres y madres biológicos y adoptivos y de hijos adoptados entretejieron el relato que ilumina este niño con su espejo. Así nació este trabajo, con la urgencia del nacimiento y la paciencia de la crianza, ahora empieza sus primeros pasos

dejando abiertas preguntas para que juntos alumbrémos en la oscuridad.”

Leo, en algunos momentos no me reconozco y en otros no cambiaría ni una coma. Los procesos creativos, tan determinados por su contexto crean su propio sesgo.

En aquel momento recién se había aprobado la ley que garantizaba el matrimonio igualitario y si bien se discutía la adopción para familias monoparentales y de personas del mismo sexo, era inabarcable introducir el tema. La adopción aún, para una pareja heterosexual, estaba plagada de prejuicios. Se hablaba de: “andá a saber de dónde viene esa criatura”, se llamaba “obra de bien” cuando una pareja especialmente de clase media o alta, decidía iniciar trámites de adopción. Se daba por sentado al “instinto maternal” como condición fundante y destino lógico de la mujer y no como

una construcción elegida.

Con eso y mucho más me encontré, lamentablemente, aún hoy sobreviven algunos de estos prejuicios. Por suerte, también, al abrirse se han “iluminado” temas que permanecían ocultos.

El documental se liberó durante la pandemia y también fue proyectado en un cine club virtual. Sigue su camino. Gente que al verlo me contacta, comentarios que cuentan la luz que echó su visionado sobre secretos familiares bien guardados.

Yo ya no soy la misma que lo realizó, pero me alegra que cumpla con el impulso que le dio su origen: poner en cuestión certezas, despertar preguntas sobre la construcción de los vínculos, la formación de la identidad, los miedos...

Para quien quiera verlo:
<https://vimeo.com/428783991>

Mónica Gazpio es actriz, docente, guionista y realizadora.

Como docente se desempeñó en la Escuela Nacional de Danzas, en el Programa Cultural en Barrios, en Institutos de menores, en el Instituto Vocacional de Arte Labardén como profesora de teatro para niños, capacitadora docente y profesora y coordinadora del área de medios audiovisuales para niños y adolescentes.

Como capacitadora docente en la EMAD, Casa Rafael, área de Teatro del IVA Labardén

Publicó, en colaboración el libro “Enseñamos Teatro: qué, cómo y Para qué.”

En teatro trabajó, entre otros en Microteatro Buenos Aires, con Claudio Nadie, con Vivian El Jaber etc. y produjo sus unipersonales “Humoráculo”, un oráculo del humor y como autora, directora y actriz en la intervención humorística “Mujeres y política” dentro del Congreso Internacional de Mujeres Políticas en el Museo Evita.

En TV participó en *Campeones*, *Yago*, *Mujeres Asesinas*, *Chiquititas*, etc..

En cine protagonizó junto a Alfonso De Grazia la película de Gustavo Fontán "Donde cae el sol" y últimamente en "Las Ineses" de Pablo Meza.

Ha trabajado junto a Leonardo Favio como entrenadora actoral, y como ayudante de dirección con Alberto Fischerman entre otros.

Como guionista trabajó en Radioteatros humorísticos en Radio Municipal de CABA, en el equipo de humor político de Adrián Stoppelman para el programa radial "La mañana" de Víctor Hugo Morales.

Ganó junto a Fermín Rivera el concurso del INCAA que le facilitó la filmación del documental "Alumbrando en la Oscuridad".

Ganó también el Primer Premio de ficción de la CTA con su corto "La Tía Marina", donde evoca a Niní Marshall.



GOCE Y MÚSICA

Este trabajo fue presentado en la Lacanoamericana en la Plata 2019, surge a partir de pensar la música como recurso clínico, así como lo es el juego en la clínica con niños. Además de los efectos de la música en los sujetos, música como un lenguaje, vaciado de significado, sus efectos en el cuerpo más allá de las palabras.

La música nos transporta, puede llevarnos a algo sin ligazón o significación alguna. Somos tomados por silencios y sonidos articulados, está libre de palabras, percibimos la musicalidad en el cuerpo, resuena en él. En la música se soportan los silencios y vacíos, estos son cortes que ligan y articulan. La música prescinde del significado, por lo tanto, no cae en los malentendidos del discurso.

Frases musicales que se repiten, sensación de que la música

nos transporta o nos ausenta. Dirá Freud en Conferencias de introducción al psicoanálisis: “De igual modo, ciertas melodías que se nos ocurren de improviso resultan condicionadas por un itinerario de pensamiento al que pertenecen y que tiene una razón para ocuparnos sin que nosotros sepamos nada de esa actividad. Es fácil mostrar, entonces que el vínculo con la melodía se anuda a su texto o a su origen”¹.

Cuántas veces somos atrapados por frases musicales, que las repetimos. Esas melodías sentidas en el cuerpo, que insisten. Podríamos decir que algo dicen esas melodías, ritmos que atraen al sujeto, pero sin poder decirlo, estando más allá de las palabras, se siente, pero no se puede decir.

Quiero presentar un caso en donde las palabras no eran suficientes, no hacían cadena, y a

¹ Freud, S. (1916 [1915-16]): «Conferencia 6º. Premisas y técnica de la interpretación», Tomo XVII. Ed. Amorrortu.

partir del recurso de la música se pudo empezar a ligar, pausar, construir algo de la historia de ese sujeto.

Es el caso de Lucía, ella es una mujer de 40 años aproximadamente. Me llama su madre, Susana, y me dice que quiere que su hija empiece tratamiento por recomendación de un médico.

Se presentan dos mujeres adultas muy parecidas, mismo peinado, maquillaje, estilo de vestir. La diferencia es que Lucía tenía su cuerpo retraído, no miraba, no hablaba, su madre lo hacía por ella. Susana dejó su pedido, diciendo que Lucía necesita hablar porque no tiene amigas.

Cuando su madre se ausenta, se anima y me cuenta cuanto la atormentaban las voces desde su adolescencia. Poco tiempo después de que su abuelo materno fallece, relata el inicio, a partir de un episodio donde su cuerpo quedó contraído y

empieza a escuchar voces, que nunca cesaron de acusarla de prostituta, loca enferma y mala hija, que a veces le pega a su mamá, aunque no quiere hacerlo. Me cuenta por los médicos, psicólogos y curas exorcistas que pasó, y ninguno supo que tiene. Sus padres desconocen que tiene su hija, relatan que desde niña fue tímida y tenía muchos miedos.

Las voces aparecían en determinados horarios. Se burlaban de ella, voces de una prima, un ex novio y un cura. Intentaba en vano acallarlas leyendo la biblia.

Las sesiones transcurrían hablando de las voces, no lograba recordar, apenas episodios previos a que se enferme. Las materias que le gustaban, que sus compañeros la pretendían. También sus visitas a los médicos. Pero no surgía más que eso.

Las voces en sesión no aparecían, hasta que, en una oca-

sión, se hace presente un cura exorcista. Ante la presencia de él, su cuerpo se contraía y manifestaba desesperación. Diferenciamos lo que hacía el padre exorcista y lo que nosotras trabajamos en sesión, yo no le sacaría demonios, nosotras hablábamos, escribíamos y escuchábamos música.

En este momento ante la intrusión de esa voz particular, el recurso de la música nos permitía cortar con ella y continuar. El cuerpo de Lucía se erguía y parecía serenarse cuando musicalizábamos. Armamos una carpeta con su nombre, con temas de música clásica barroca, cantantes de su adolescencia antes de que enferme y también cumbia. Las sesiones arrancaban eligiendo qué tema escuchar, cantar y hasta bailar, siempre el tiempo trascurría con música de fondo.

El tema que nunca podía faltar era de un músico norteamericano, que tenía el nombre de

su abuelo materno. Señalo el nombre del cantante que era el mismo de su abuelo, así queda incluido su abuelo en sus relatos, como un protector. Recuerda a pesar de la dificultad de recordar, que su enfermedad empieza poco después que este abuelo fallece.

Fallidos intentos de citar al padre de Lucía que siempre asistía acompañado de su esposa, quien definía lo que le pasaba a su hija.

La voz real de la abuela, también atormentaba a Lucía. Con ella rezaban todas las mañanas y tardes, le leía la biblia, le decía que ropa vestir, que las voces no existían. Después de la muerte de su abuelo Lucía tuvo que acompañarla. Una queja de ella era no poder dormir por la voz quejumbrosa, desfalleciente y permanente de su abuela.

Lucía me pide que hable con la madre para que la deje elegir su ropa, como pintarse. En una ocasión a la salida del trabajo

se anima a comprar ropa que le gustaba, empieza a manejarse sola en el trabajo, en los médicos, hacer trámites, inicia talleres de pintura y hasta expuso sus cuadros. Pide ir a una fiesta con sus compañeros de trabajo. Me cuesta hablar con la madre, mujer avasallante, astuta, que en más de una ocasión me dejaba sin palabras, discurso sin pausa, compacto que no daba lugar a intervenir. Lucía me pide que la represente, pero en vano, fui testigo de lo que probablemente la aplastaba, la silenciaba. Finalmente, Susana decide que Lucía dejara el tratamiento para arrancar con otro indicado por un psiquiatra amigo. No pude comunicarme con Lucía ni con su padre ya que solamente podía ser a través de la madre.

A continuación, intentaré articular el caso. El paciente psicótico como efecto de la forclusión del Nombre del padre, la no inscripción del significante de

la falta en el inconsciente del sujeto, lo deja invadido por un goce avasallante. Dicho goce presente en las voces intrusas como ruidos caóticos que no nos permitían hablar de Lucía. El Goce del Otro, es petrificante, impide la movilidad del sujeto por la cadena significante. Elida Fernández plantea “la función de la palabra es la que exilia al sujeto del goce total y mítico, incestuoso y parasitario del goce del Otro”². Por medio de la metáfora paterna el objeto cae, produce un corte a ese goce voraz y a partir de allí emerge el sujeto. Lucía tenía un padre impotente, aplastado por la madre y la abuela. Ella enferma cuando fallece su abuelo probablemente quien ejercía una legalidad. En las sesiones insisten los llamados a un padre, en la voz del padre exorcista, un cura que sacaría los demonios de Lucía,

² FERNANDEZ, E. “Algo es posible. Clínica psicoanalítica de locuras y psicosis”.2014. Pag 91.

pero era una voz que también la atormentaba. Por medio de canciones incluimos la figura de su abuelo, ese cantante con su nombre que no podía faltar para que podamos empezar la sesión.

¿Podría pensarse la música en este caso como un mediador, en transferencia, como una terceraedad que nos permite empezar a tomar la palabra? La música como un recurso que excede las palabras, aparece como una chance, como algo nuevo. Conmueve el cuerpo que estaba tomado por ese goce mortífero, y empieza a sernarse, a tomar forma, a darle movimiento propio cantando o bailando.

La música clásica primero, estableció un ordenamiento, una pausa, un vacío, al escuchar la música ya no escuchaba las voces y podíamos hablar de ellas. Después pudimos escuchar canciones con letras, en otro idioma interpretadas por un can-

tante llamado como su abuelo, mientras escuchábamos sus temas, podíamos anudar recuerdos sobre su infancia, adolescencia. Finalmente agregamos canciones populares, cuarteto, cumbia, canciones de amor que las bailaba y las dedicábamos a viejos y nuevos amores.

El sonido, su articulación en melodías es posible cuando se produce una extracción, es decir en un caudal de sonidos desorganizados, o mejor del ruido, se extraerán, recortarán algunos y que, combinados de determinada manera con silencios, puede producir una melodía con ritmo. El silencio como extracción, como corte da lugar al ritmo y así no queda un continuo indiferenciado.

Con el recurso de la música en Lucia pudimos extraer sonidos propios, incorporar silencios, articularlos entre si y así armar melodías con buen ritmo.

Se podría pensar como una progresión en la aparición

de Lucía, posibilitada por el recorte que realizamos con la música. Música clásica como música de fondo que parecía tocar el cuerpo contraído de Lucía, solo escuchábamos, seguíamos el ritmo, marcábamos la intensidad, las pausas, los finales con gestos. Después incluimos temas en inglés (¿podríamos pensar este idioma, extranjero, que la alejaba de la lengua materna?), idioma que en el colegio le gustaba y tenía por deseo continuar estudiando. En este momento aparecen significantes que daban cuenta de Lucía. Finalmente bailaba y dedicaba canciones a chicos que le gustaban, a su prima y a su ex que aparecían en las voces.

Podríamos pensar esta secuencia, como los tiempos del sujeto. Al decir de Alba Flesler “a medida en que se aparta de ser el objeto que da goce al Otro, el sujeto irá orientando la ventana de su deseo y alcanzan-

do cierto enlace en el acceso a nuevos goces”³. La música hace un intervalo, al goce avasallante de las voces. Voces que remiten a la voz de una abuela y una madre con un discurso aplastante, compacto, sin pausas. A partir de esa pausa empezara a sonar la voz de Lucía. Luego interviene un cantante que nos remite a un abuelo protector, posible ley que acotaba, sus canciones no podían faltar en sesión, recordando la presencia y marcas de este abuelo. Finalmente se suman canciones que ella las puede dedicar, a alguna amiga, algún compañero que le gustaba, o canciones que las podía bailar, en este momento elegía que escuchar. En este tiempo ella pide vestirse de otra manera, quiere empezar pintura, quiere salir a fiestas con compañeros. Secuencia que va del Otro a los otros.

En un análisis con niños el

³ FLESLER, A. “El niño en análisis y las intervenciones del analista”. 2011

recurso con el que contamos es con el juego, en la escena lúdica el niño se va armando, en la medida que delimita el espacio del Otro. Podríamos pensar a la música, así como lo es el juego en los niños, que aparece como recurso ante la falta de la palabra. La música, como corte capaz de transfigurar la realidad de la paciente.

Alain Didier Weill, dirá que por medio de la música podemos comprender la relación más primordial del sujeto al Otro. Dirá que la música tiene el poder de remontarnos a ese tiempo primordial antes de recibir la palabra, y antes de empezar a hablar previamente se recibe una raíz donde podrá articularse palabras. Cito: Así somos conducidos a indicar en el Rasgo Unario el surgimiento del elemento musical más simple, como es una nota escanciada. El elemento musical no representa aún al sujeto, pero, nombra lo que hay de real allí.

Lo que excede la posibilidad de ser tomado a cargo por la palabra persiste en la música.⁴ El niño percibe ese elemento musical, esa nota en la musicalidad de la voz de la madre. Esa voz particular, con determinadas modulaciones, color, intensidad ligado a cierto afecto, dirá Lacan, lalangue, aquella musicalidad en los decires maternos que está por fuera de la lógica del sentido, pero acunan al niño dándole cobijo o no, dejando marcas que direccionaran la suerte del sujeto.

Ficcionando este punto en el caso de Lucía, la podríamos pensar como una lalangue compacta, sin variaciones, que no alojaban. En el encuentro con la madre de mi paciente, fui testigo de esa voz aplastante. Quedó expulsada cuando ella lo decide, cuando se produce un movimiento en su hija. Lucía ya no necesitaba pegarle a su

⁴ ALAIN DIDIER-WEILL. "Los tres tiempos de la Ley". Cap. 4 *El tiempo del otro: la música*. Ed. Homo Sapiens. 1997

madre como intentos fallidos de desapego, deja de estar junto a su mamá, deja de parecerse a ella. No tengo noticias de Lucía, no sé si pudo continuar con la melodía propia que empezaba a sonar. Espero que la música siga acotando ese goce que la tenía atrapada.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAIN DIDIER-WEILL. "Los tres tiempos de la Ley". Cap. 4 *El tiempo del otro: la música*. Ed. Homo Sapiens. 1997
- FRIDMAN, P. (compilador) "Esto lo estoy tocando mañana". Ed. Grama. 2011
- FLESLER, A. "El niño en análisis y las intervenciones del analista". 2011
- FERNANDEZ, E. "Algo es posible. Clínica psicoanalítica de locuras y psicosis". 2014.
- FREUD, S. "Obras completas" Tomo XVII. Ed. Amorrortu.

Mariana de Lourdes Aranda

Psicoanalista. Música.
Miembro del Grupo de
Psicoanálisis de Tucumán.

La noche

La noche se despierta y cubre con su soledad la floresta llenándola de misterio.

Sus amigos los poetas a escondidas la buscan para escucharla susurrar historias que solo ellos pueden oír.

La luna es su amiga y confidente, ambas se cuentan sus secretos
La noche le cuenta sus sueños de eternidad pero la luna le recuerda que debe irse porque su fin se acerca.

El crepúsculo le avisa que su enemigo el día la acecha desde un horizonte azul.

La noche corre y corre a esconderse porque ya se acerca el día, la noche se ha ido, se ha ido, pero volverá. Sí, VOLVERÁ.

Luciérnagas

Traviesos fantasmas de la noche
que anuncian la muerte de la tarde
Que cabalgan en la oscuridad y bailan
en las sombras.

Que posándose en la hierba juegan a ser estrellas en las noches de cielo límpido

y cuando sale la luna se elevan hacia el cielo como espíritus inquietos.

Traviesos fantasmas de la noche que viajan con el viento, vayan a descansar que ya se muere la noche y nace el día.

Luna

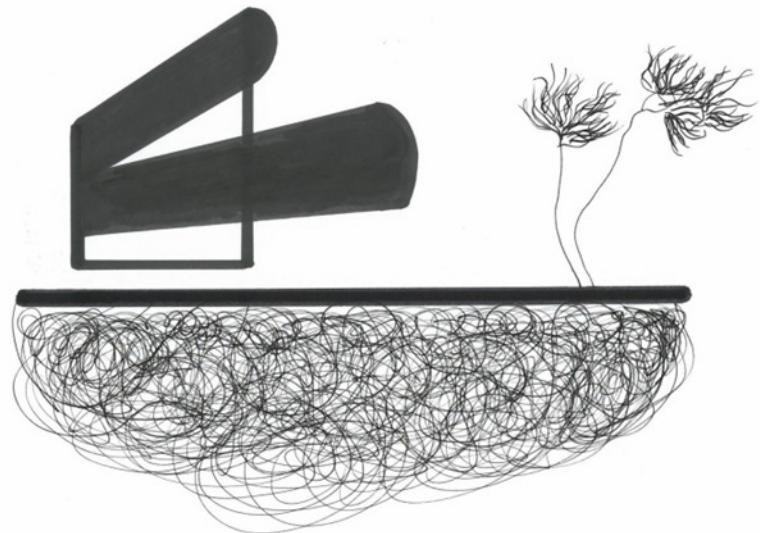
Luna, señora de la noche, compañera de las estrellas.
Que recibes el ulular del búho y el aullido del lobo.

Que te vistes de nubes y te alaban las tormentas con centellas y relámpagos.

A ti te pido que ilumines mi senda ahora que el sol ya no me da su luz y el día se apaga

Raul Silva.

Vivo en Lanús Oeste, escribo poesía y trabajo como enfermero en salud mental pero mi verdadera vocación tiene más que ver con las artes plásticas, dibujo y hago juguetes de cartón. Me gusta el cine, la literatura y estar informado sobre lo que ocurre en el país y en el mundo, cuando me jubile quiero encarar seriamente aprender dibujo, pintura e ilustración.





El concepto de género

*Una mirada
desde el psicoanálisis*

Asistimos a un tiempo de cambios conceptuales que, sin percibirlo demasiado, van modificando nuestra concepción y nuestra posición de sujeto. Aquel hombre dotado de vida interior, que buscaba en las profundidades de su inconsciente las razones de su malestar, va dando paso a un individuo que busca emanciparse de no saber bien qué, y que se agrupa en colectivos reclamando al Otro que le otorgue lo que le falta. Hombre actual que supone que encontrará su ser en lo que siente y al que se le impone elegir, quedando atrapado en una búsqueda de identidad como promesa de felicidad. Hombre actual que devino lo contrario a un sujeto.

Hace tiempo hemos aprendido a vislumbrar cómo los discur-

sos que se instituyen producen y moldean las subjetividades de época, formatean cuerpos, delimitan deseos, direccionan pensamientos. Los discursos van unidos a las prácticas que instituyen, delimitando el modo de ser de las cosas y de los individuos. Castoriadis nos ha enseñado que lo que mantiene unida a una sociedad es la urdimbre de significaciones, que son pura creación, pero que se instituyen como verdaderas y orientan la vida de la sociedad y a los individuos concretos que corporalmente la habitan.

[...] Hay pues una unidad en la institución total de la sociedad; considerándola más atentamente comprobamos que esta unidad es, en última instancia, la unidad y la cohesión interna de la urdimbre inmensamente compleja de significaciones que empapan, orientan y dirigen toda la vida de la sociedad considera y a los individuos concretos que corporalmente

la constituyen [...] semejantes imaginaciones sociales son por ejemplo, espíritus, dioses, Dios, polis, ciudadano, nación, estado, partido, mercancía, dinero, capital, virtud, pecado, etc. Pero también hombre/mujer/hijo según están especificados en una determinada sociedad. ([1986] 2005, p.68)

Las nuevas generaciones, están constituyéndose subjetivamente en el marco de los discursos que les proponemos, y si bien sabemos que ningún discurso puede cubrirlo todo, que cualquier intento de significación es parcial y se encuentra con la imposibilidad de significarlo todo, pareciera que se torna sumamente necesario que nos detengamos a pensar sobre lo que acontece. Pensar que, al decir de Lewkowicz, implica “devenir otros” (2004, p. 85). De lo que se trata entonces no es de tomar ciertas ideas como objeto de valoración, por lo cual

solo se enfrentarán partidarios y detractores, sino que se trata de pensar qué tipos de efectos producen, qué subjetividades instituyen, cómo condicionan el pensamiento posible en una actualidad que habla permanentemente de derechos pero que olvida hablar de deberes y responsabilidades éticas.

El género reducido

Tal como señala Lamas “el concepto de género se conceptualizó en sus inicios como el conjunto de ideas y prácticas sociales que una cultura desarrolla desde la diferencia anatómica entre hombres y mujeres para simbolizar lo que es propio de lo masculino y de lo femenino” (2000, p. 2). Es decir, partiendo de la diferencia entre ambos sexos, el concepto de género permitió pensar las significaciones que cada cultura genera sobre los cuerpos de las mujeres y de los hombres,

ubicando cómo se construye la masculinidad y la femineidad. Desde este lugar, el concepto de género nos permite pensar los diferentes roles, significaciones y prácticas asignados a mujeres y a hombres permitiendo visibilizar las desigualdades producidas históricamente entre ambos sexos. La reflexión y el estudio de este concepto inaugura posibilidades de ir modificando esas significaciones para generar igualdad entre ambos. Igualdad que no debiera implicar borrar ni las diferencias de sexo ni la diferencia sexual porque el campo de problemas que este concepto inaugura no tiene que ver con la diferencia sino, al decir de Fernández, con “la desigualación de las diferencias” (2013, p.21) y que, en muchas escenas actuales, aún se sostiene. La diferencia es valiosa, lo que necesita ser cuestionado es el trato desigual que se ha producido a partir de ella. La femineidad y la mas-

culinidad son entonces parte de un proceso de significación cultural que los ha construido de un modo particular en cada momento histórico. Se rompe con un determinismo biológico para pensar aquellas cuestiones culturales que nos constituyen. Pero con el tiempo, se ha reformulado el sentido de género para aludir a lo cultural y distinguirlo de lo biológico. De este modo se ha separado el género del sexo, nombrando sexo lo puramente biológico, es decir, aquello con lo que nacemos y asignando como género lo que cada persona percibe de sí misma, así se ha caído en graves errores intentando desestimar el sexo biológico y el inconsciente. Tal como señala Lamas, aunque el concepto de género socavó las nociones tradicionales de qué son las mujeres y los hombres, con el tiempo empezaron a surgir confusiones, sobre todo cuando se intentó aplicar este concepto al campo

de la subjetividad:

En los años setenta, las investigadoras feministas norteamericanas consideraban la subordinación femenina como un fenómeno multicausal, y pensaban que la explicación psicológica tenía mucha importancia. Por eso buscaron una perspectiva interpretativa que diera cuenta de lo psíquico y que fuera capaz de articularse con recuentos sociales e históricos sobre las mujeres, supeditados a otras categorías, como las de clase, raza y etnidad. Según ellas, género podía cumplir ese objetivo, pues servía para referirse a los orígenes sociales de las identidades de hombres y mujeres. [...] Curiosamente, aunque les sirvió para dar una interpretación sobre la subjetividad, al usar género se eludió el papel del inconsciente en la subjetividad. [...] Esta posición fue cuestionada por las psicoanalistas feministas lacanianas, sobre todo las inglesas, quienes

hacían hincapié en la importancia del inconsciente. (2000, p. 5)

Lo que resulta interesante señalar aquí es la utilización de la palabra género para reducir la complejidad de la sexualidad, lo que produce un peligroso reduccionismo al expresar que el sexo es algo otorgado al nacer por la hegemonía médica y desestimar la diferencia suponiendo que solo son producto de la construcción cultural. Por otro lado, no registrar la existencia del inconsciente, ensombreció las reflexiones, suponiendo un psiquismo en blanco, sin marcas previas, al cual la sociedad le imprime roles determinados que el cuerpo acepta pasivamente. La ausencia de estos conceptos junto con la reducción de diferencia sexual a diferen-

cias de sexo ubicó erróneamente a los factores sociales en el centro de la escena. En este marco se comprende que surja un proyecto de ley en Argentina que busca quitar de los DNI, el sexo con el que nace un bebé¹, pero ¿eso no sería quitar un derecho? ¿ese bebé que llega al mundo no tiene derecho a que le nombren el sexo con el que ha nacido? ¿Existe una argumentación teórica sobre la constitución subjetiva para sostener un proyecto así o se basa en opiniones políticamente aceptadas en la actualidad?

Es muy importante visibilizar que lo biológico no nos determina, pero es muy distinto afirmar que lo biológico debe ser desestimado

y romper con los trazos que unen naturaleza y cultura, los cuales, junto con las reflexiones sobre la constitución subjetiva, nos permiten pensar las diferencias entre hombres y mujeres, como así también la diferencia sexual que no se reduce a las diferencias anatómicas entre sexos, sino que se trata de la posición inconsciente de cada cual.

El cachorro humano no es un envase vacío que construirá su identidad de género en base a la autopercepción, ello implica negar el cuerpo y el inconsciente, lo cual implica negar parte de la constitución subjetiva. Nos construimos a partir de un cuerpo fragmentado cuya mirada del Otro organiza y libidiniza.

El psicoanálisis ha enseñado que la estructuración del

sujeto ocurre en dos fases: alineación y separación. El cachorro humano nace alienado al Otro, siendo la separación un punto que concierne tanto al deseo del Otro como al goce pulsional. El Otro representa al tesoro de los significantes, un mundo de palabras espera al recién nacido desde antes de la llegada al mundo, es por ello por lo cual el sujeto es efecto del lenguaje. Así el psicoanálisis nos presenta un sujeto que no puede considerarse amo y señor de sí mismo, de sus discursos y actos, pero que tiene que hacerse cargo de aquello que lo determina como algo que también le concierne. Es decir, el sujeto cuenta con aquellos significantes que recortó del Otro y que, al modo de marcas, hacen efecto en sus deci-

nes. Tal como expresa Zelnovich “el cachorro humano, que es siempre prematuro para arreglárselas solo con sus necesidades, requiere de otro, representante del Otro de la cultura, para alcanzar su satisfacción, que nunca será completa” (2010, p. 8). Cuando un bebé llora, no se sabe exactamente por qué lo hace, depende de quién interprete el llanto, depende de la manera en que lo hace de acuerdo con su propia modalidad de atender lo pulsional, de acuerdo con los andamiajes de ideas con los que cuenta y que el Otro le provee en cada momento histórico. Son estas modalidades del otro las que irán articulando la modalidad de regulación pulsional del sujeto. ¿Por qué es necesario regular el empuje pulsional?

¹ “Impulsan un proyecto de Ley para eliminar la categoría sexo de los DNI”. 13 de noviembre 2018. Infobae, Argentina.

Porque la pulsión busca satisfacerse constantemente y al no haber objeto que la colme, la pulsión sin regulación desborda el cuerpo del sujeto. Estas marcas nos vienen del Otro, la necesidad orgánica, de alimentarse, por ejemplo, no tiene un saber incorporado acerca de cómo se satisface, por ello es el Otro quién ofrece sus interpretaciones, hechas de significantes.

Si el Otro ofrece sus interpretaciones que van haciendo marca en el sujeto, ¿por qué el Otro debería desestimar el sexo con el cual ese cachorro humano ha nacido? La respuesta es atractiva a primera vista: se desestimaría lo biológico para que pueda ser libre de elegir. Pero allí se hace olvido de aquello fundamental a lo que venimos haciendo mención: el Otro imprime

sus marcas a partir de sus interpretaciones. Es por lo que nos interesa interrogar si desestimar lo biológico no implicaría en sí mismo una marca de la incógnita con la que deberá lidiar el sujeto. Y entonces desestimar lo biológico, nombrar a ese niño o a esa niña de manera impersonal o no escribir su sexo en su DNI, poco tendría que ver con otorgar mayor posibilidad de elección, sino que ya se estaría colocando un mensaje enigmático que el niño tendría que traducir luego. Lo que se supone que es libertad para el sujeto lo aprisiona porque lo que va a tener es un significante enigmático para él.

El deseo del sujeto está en íntima relación al deseo del Otro. Lacan lo expresa cla-

ro al hablar de alienación y separación:

El sujeto encuentra una falta en el Otro, en la propia intimación que ejerce sobre él el Otro con su discurso, por ejemplo, la madre. En los intervalos del discurso del Otro surge en la experiencia del niño algo que se puede detectar radicalmente -me dice eso, pero ¿qué quiere? Este intervalo que corta los significantes, que forma parte de la propia estructura del significante, es la guarida de lo que, en otros registros de mi desarrollo, he llamado metonimia. Allí se arrastra, allí se desliza, allí se escabulle, como en anillo del juego, eso que llamamos deseo. ([1964] 1973, p. 222)

Basta mirar a las infancias cuando patean una pelota, se tiran a la pileta o dibujan, ¿qué hacen apenas realizan la acción? Giran la cabeza para mirar a su madre o a su

padre. Giran la cabeza porque todavía no saben significarlo por ellos mismos, es la mirada de ese otro adulto la que le otorga valor y significado, la que constituye. ¿Por qué esa mirada y esa voz deberían desestimar el sexo y obligar a las infancias a elegir? ¿Qué sucede con esa imagen del cuerpo infantil que se sostiene de la mirada y la voz del Otro? ¿De qué elección estaríamos hablando? ¿De quién sería esa elección? ¿Qué tipo de omnipotencia estamos asumiendo para invisibilizar una naturaleza que nos precede? En la niñez la imagen del cuerpo se sostiene de voz y mirada del Otro. Hace poco tiempo circuló una nota en un diario² donde se reconocía el valor

² *Infancias trans: la lucha de las familias por defender la identidad de sus hijos.* 26 de Febrero de 2019. Diario La Nación, Argentina

de una madre porque cuando su hijito de 18 meses expresó frases en relación con querer ser una nena, ella logró hacer el cambio de identidad de su hijo varón a hija mujer. Socialmente ello es reconocido como valor, llamando libertad a la alienación de un niño a la demanda del Otro parental.

Hablar de género autopercebido y expresar que “uno es lo que sienta ser” imprime una demanda riesgosa de elección a nivel imaginario que impide los procesos y los tiempos necesarios que implica asumir la propia posición. Implica anular el papel del inconsciente. No se trata de lo autopercebido, se trata de comprender que nos vamos constituyendo como sujetos a partir de identificaciones y de significantes

que recortamos de nuestro entorno, proceso que requiere tiempo y que incluye al cuerpo. Se trata de comprender que la constitución subjetiva incluye también la forma individual en que la biología es simbolizada en el inconsciente.

Roudinesco nos interpela a pensar sobre la pérdida del sujeto actual:

[...] Cuanto más pregoná la sociedad la emancipación, subrayando la igualdad de todos frente a la ley, más acentúa las diferencias. En el corazón de este dispositivo, cada uno reivindica su singularidad negándose a identificarse con figuras de la universalidad consideradas caducas. La era de la individualidad sustituyó así a la de la subjetividad: dándose a sí mismo la ilusión de una libertad sin coacción, de una independencia sin deseo y de una historicidad sin historia, el hombre de

hoy devino lo contrario de un sujeto. Lejos de construir su ser a partir de la conciencia de las determinaciones inconscientes que, desconocidas para él lo atraviesan, lejos de ser una individualidad biológica, lejos de querer ser un sujeto libre, desprendido de sus raíces y de su colectividad, se imagina como el amo de un destino cuya significación reduce a una reivindicación normativa. Por eso se liga a redes, a grupos, a colectivos, a comunidades sin alcanzar a afirmar su verdadera diferencia. (2013, p. 15)

Bibliografía

- CASTORIADIS, C. (1986), *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Barcelona: Editorial Gedisa [2005].
- FERNÁNDEZ, A.M & SIQUEIRA PERES, W. (2013), *La diferencia desquiciada, géneros y diversidades sexuales*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- LACAN, J. ([1964] 1973), *El seminario, libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós [2015].
- LACAN, J. ([1956] 1981), *El seminario, libro 3. Las psicosis*. Buenos Aires: Paidós [1984].
- LAMAS, M. (2000) Diferencias de sexo, género y diferencia sexual, en *Revista Cuiculco, escuela nacional de antropología e historia México*, vol. 7, núm. 18, disponible en: <http://www.redalyc.org/>

[articulo oa?id=35101807](http://www.redalyc.org/)

LEWKOWICKZ, I. (2004), *Pensar sin estado, la subjetividad en la era de la fluidez*, Buenos Aires: Paidós [2012].

ROUDINESCO, E. (1999), *¿Por qué el psicoanálisis?*, Buenos Aires: Paidós [2005].

ZELMANOVICH, P. (2010) *Cernir el malestar, delinear lo posible, hacer lugar al acto educativo*, FLACSO Argentina, disponible en: <http://flacso.org.ar/flacso-virtual>

Analía Dalmaso,
Psicoanalista.



Reconocer un cuerpo no es una despedida¹

Por Lic. Ana Azrilevich

Una doble bolsa la separaba del cuerpo de su marido. Entre lágrimas y acuclillada, pronunció que cuidaría de sus cinco hijos y prometió que serían todos buenas personas. Luego se detuvo un instante. Levantó la cabeza para alcanzar la mirada del encargado de la morgue, y sintiendo la impaciencia del hombre, volvió la mirada a la bolsa. Se levantó, y sin mirar a nadie en particular, dijo: “No puedo, no puedo abrir la bolsa. Discúlpennme. No tengo el coraje”. Comenzaba a sacarse el equipo de protección cuando el encargado de la morgue le indicó que lo haga afuera y lo descartara en el tacho de bolsa roja.

¹ El presente artículo fue publicado, en su edición impresa y digital, en el diario Página 12 el día 8 de octubre del 2020.

Una vez en el estacionamiento su vecina, quien la acompañaba, insistió con la necesidad de ver el cuerpo: “Yo puedo hacerlo, no me impresiona”, dijo. Contaba en su vida ya muchas pérdidas y había pasado por esa situación antes. Por mi parte, pensaba que si tenía que volver y pedirle al encargado de la morgue que volviera a sacar el cuerpo para que lo reconociera la vecina me iba a mandar a la mierda. Les aseguré, tal y como me lo habían explicado, que el protocolo de reconocimiento del cuerpo sigue pautas muy estrictas y estaba garantizado por el hospital, que no teníamos dudas de que ese fuera el cuerpo. Sostenida por el mismo tono de voz, les dije que aquello era una despedida y que si veía o no al cuerpo de su marido no era el punto. Podía elegir no verlo. Aceptaron la explicación. - “Se que era él, por el tamaño. Es que él era petiso, doctora”.

Las invitó al jardín del hospital. Era un día de sol, y nos sentamos en uno de los bancos más alejados conservando cierta intimidad. Ella pudo decir del miedo a no saber con qué se iba a encontrar si abría la bolsa y el temor a quedar capturada por una imagen horrorosa. Miedo a que no fuera su marido, pero esta vez por la diferencia entre aquello que esperaba ver y lo que iba a encontrar. El recuerdo, la descomposición, la realidad, la imagen.

La diferencia entre un reconocimiento del cuerpo y una despedida es que mientras para el primero existen protocolos, para la segundo no.

-¿Así que era petiso?
-Sí doctora, mire. En esta foto está con mis hijos. Los voy a cuidar, como le prometí. Necesitaba decirle eso.
-¿Sentiste alivio al decírselo?
-Sí, es que lo tenía atragantado.

Y tenía que decirle que lo amo. Tendría que habérselo dicho más cuando estaba conmigo. Él, en cambio, si me decía todo el tiempo.

-Hay otros modos de decir además de con palabras.

-Sí. Fueron muchos años, doctora. Nosotros nos mirábamos y enseguida nos entendíamos, sin decir nada.

-Sí, sí. Tenía una mirada que decía todo -agregó su vecina que permanecía hasta entonces callada y atenta a la charla.

Luego de decir eso la vecina se detuvo un momento y las dos la miramos haciendo el lugar para que continúe. En un esfuerzo por ordenar los pensamientos que había ido teniendo y con los ojos húmedos, agregó: *“A veces, cuando una tiene a las personas con una no dice lo que siente, y entonces después las pierde y eso duele. Hay que decir. Yo pasé por muchas pérdidas, enterré a mi nieta de un año y medio, y ahora*

mi nuera está embarazada. La vida te da y te quita, es así. Duele y no se entiende. Pero es así cuando uno ama.”

Ella, atenta a las palabras de su vecina, llevó su mano al pecho.

-Gracias por permitirme decirle a mi marido eso que tenía acá. Ahora ya puede descansar.

La mujer del relato, como tantas otras personas, se despidió una tarde de su marido en la Unidad de Febriles del Hospital. Veinticinco días habían pasado desde entonces.

En el relato de los familiares en duelo advertimos el dolor y las dificultades que genera la imposibilidad de acompañar en los tratamientos, la falta de despedida y en muchos casos incluso la imposibilidad de reconocimiento del cuerpo. La incredulidad ante la muerte de un ser querido y la fantasía de errores

que pudieran desmentirla, son procesos característicos de la activación de mecanismos psíquicos de defensa frente a lo traumático de la pérdida. Estos escenarios se potencian por la imposibilidad de una participación sensible y activa de los familiares: imposibilidad de ver, decir, escuchar, asistir, tocar.

Cuidados Paliativos es una especialidad interdisciplinaria que produce su conocimiento en el acompañamiento de personas con enfermedades incurables, progresivas y amenazantes para la vida. Desde sus cimientos, esta especialidad entiende la muerte como un hecho de impacto fuertemente social y habla de “unidad de tratamiento”, lo que incluye al paciente y a su entorno significativo, reconociendo la importancia de dirigir las intervenciones en ambas direcciones.

Ver es fundamental para la inscripción de lo acontecido. Se sabe de la dificultad extrema en el duelo cuando, como es el caso de los desaparecidos, no hay un cuerpo efectiva y tangiblemente fallecido que soporte la idea de su muerte. De allí la importancia de los rituales funerarios. Pero en el funeral se compone además una elaboración social, hecha de fragmentos, retazos y contrastes. Quién se hace presente y quién no. Podríamos aventurar que la despedida de alguien, depende de la construcción de un relato respecto de su existencia: ¿De qué existencia es este desenlace?

Para que ese relato exista, son necesarios testigos que puedan soportarlo. Es imprescindible que existan otros dispuestos a acompañar, escuchar, mirar, preguntar, conmoverse y afectarse. La participación, en este sentido, desborda la tarea de

ver en tanto implica la producción de un decir, tanto para los familiares como para los lazos comunitarios, incluidos allí los profesionales de la salud.

-Ayer lo soñé. Es que ya me había llamado y me había dicho para que viniera a verlo. Estaba un poco ansiosa.

-¿Y como fue el sueño?

-Yo abría la bolsa, él se sentaba y me decía “¿Qué haces acá negra?” Capaz por ese miedo de que se levantara no abrí la bolsa.

Entonces ella se ríe y nos reímos.

Esa mañana en el jardín del hospital improvisamos un funeral y compusimos una despedida.

Ante la multiplicación de los fallecimientos y contemplando tanto el impacto emocional que

representa el fallecimiento de alguien en su entorno significativo como el enorme costo social de las dificultades en el proceso de duelo, se publicó recientemente un protocolo para posibilitar las visitas de familiares ante la proximidad de la muerte. Pese a esto, no existe aún en todos los hospitales públicos la implementación sistematizada y de forma justa de esta tarea, teniendo por consecuencia transformar eso que podría ser un derecho, en el privilegio de algunos familiares que consiguen por insistencia, querella o empatía que les sea posibilitado, lo que para otros es inviable.

Quedan dudas respecto de la disponibilidad de equipos de protección suficientes y la posibilidad de llevar el protocolo adelante en salas donde los profesionales se encuentran desbordados de trabajo. Existe también en los profesionales

de la salud, la pregunta por los propios recursos de afrontamiento y la capacidad de brindar contención emocional ante la difícil tarea de ser testigos del dolor, ahora también el de los familiares.

Fueron muchas las transformaciones que produjo en la tarea asistencial la pandemia y la situación de aislamiento social, preventivo y obligatorio. Entre ellas, obligó a que el tratamiento de la muerte quedara prácticamente en forma exclusiva en manos del sistema de salud, recortando su devenir social y comunitario. Es esa participación la que hoy se reclama y se pone en el centro de escena, haciendo notar las consecuencias de su falta.

Sin embargo, resulta necesario observar que el tránsito por esta situación extrema y excepcional, no hace sino poner en evidencia la actitud que

caracteriza a nuestra época y cultura frente a la muerte, lo espinoso que resulta el tema, y el tratamiento sintomático que en consecuencia hace de ella el sistema de salud. Habitamos un paradigma curativo y técnico, que tiende a colocar la lucha contra la enfermedad como su objetivo y a entender los límites que encuentra como fracaso. En este contexto la tarea de curar es privilegiada por encima de la de cuidar.

Se atribuye a Hipócrates la frase muchas veces citada y reformulada en el estudio de la relación médico paciente: “No matar, curar cuando se pueda, consolar siempre”. A la hora de poner en práctica los protocolos, se hace notar la insuficiente preparación de las instituciones hospitalarias y sus profesionales para afrontar la difícil tarea de asistir y acompañar en el proceso de morir. En los programas de for-

mación médica son escasas las referencias al entrenamiento en herramientas técnicas especialmente necesarias en casos de enfermedades limitantes para la vida o fallecimiento: técnicas comunicacionales, estrategias de contención emocional, manejo de la empatía y compromiso personal, construcción de la alianza terapéutica y toma de decisiones difíciles.

Es habitual escuchar cómo el temor al desborde emocional y la percepción de falta de recursos para su contención, deriva en actitudes de distanciamiento emocional y evitación. Philippe Ariès, en su libro “Morir en occidente”, hace corresponder esta actitud con el tratamiento de la muerte que caracteriza nuestra época, en tanto sitúa que “si los médicxs y las enfermerxs [lenguaje inclusivo agregado] retrasan lo máximo posible el momento de avisar a la familia, y si jamás se deciden

a alertar al propio enfermo, es por temor a verse comprometidos en una cadena de reacciones sentimentales que tanto a ellos como al enfermo o la familia, les harían perder el control de sí. Atreverse a hablar de la muerte, admitirla en las relaciones sociales, ya no significa como antaño permanecer en lo cotidiano; significa provocar una situación excepcional, exorbitante y siempre dramática.” (2008, pág. 211)

En este tiempo se han reunido e implementado en muchos hospitales públicos equipos interdisciplinarios de cuidados integrales para la contención emocional y asistencia de pacientes y familiares; para ello, especialistas en Cuidados Paliativos hemos sido convocados por nuestra experiencia en la tarea. Desde ya, resultaría por demás beneficioso aumentar la disponibilidad de este recurso especializado, tanto durante

la pandemia como más allá de ella, siendo que nos encontramos muy lejos de alcanzar el acceso a los cuidados paliativos a todo aquel que lo requiera, tal lo contemplado en la Ley de muerte digna sancionada en el año 2012. No obstante, podemos también reconocer en este escenario excepcional una invitación a repensar las representaciones que nos atraviesan culturalmente y en consecuencia a nuestro Sistema de Salud, para que estos saberes y prácticas de cuidado consigan instalarse como característica transversal de la tarea asistencial.

Lic. Ana Azrilevich
Psicóloga especialista en Cuidados Paliativos
MN 56.172

Seminario: De la mitología al imaginario literario I

Reconfiguraciones modernas del mito griego



NOVIEMBRE
Martes 18-20hs
4 encuentros

MODALIDAD ONLINE
(Cupo limitado)

Pamela Sofía Raponi Haag/ Lic. Letras (UBA)
Información: tallerespamel@hotmail.com

“*Fedra e Hipólito*” Pierre-Narcisse Guérin, Museo del Louvre (1802).

De la mitología al imaginario literario I
Reconfiguraciones modernas del mito griego
A cargo de Pamela Raponi

Acerca del seminario:

Los mitos se gestan con el objetivo de proporcionar una historia acerca del origen de algo: el surgimiento de una ciudad, de un río, de una especie de pájaro, o flor; pero también como fundamento metafísico de cualidades complejas que constituyen la esencia psíquica, social y afectiva de la humanidad tales como el amor, la venganza, el narcisismo o el incesto, por mencionar sólo algunos. La lectura de los mitos griegos resulta una tarea edificante sea cual fuere la edad o saber previo que se posea. Acerarse por primera vez, revisitarlos nuevamente o analizarlos de forma más específica es, de todas formas, adentrarse en la herencia literaria y cultural más rica de Occidente.

En este primer seminario, de cuatro encuentros, se dará una breve introducción a la mitología griega y sus fuentes, para luego trabajar de forma específica sobre dos mitos: el del Minotauro y el de Fedra; y sus reconfiguraciones modernas a través de una selección de textos breves de Borges, Cortázar, Racine y Yourcenar.

Se observarán las elecciones significativas, en relación al mito original, a través de omisiones, modificaciones y adaptaciones; a la vez que el abordaje de los recursos estilísticos propios de cada autor/a en la creación de un nuevo texto cuya originalidad constituye un universo imaginativo enriquecedor y único, expandiendo así el vínculo entre mitología y literatura.

Para inscripción y arancel escribir al mail de referencia: tallerespamel@hotmail.com

Pamela Raponi
Nació en 1989.

Es actriz, dramaturga, Lic. Letras, fotógrafa y escritora.

Como actriz, realizó una formación intensiva desde su juventud y obtuvo algunos roles protagónicos en teatro y videoclips. En paralelo estudió la carrera de Letras y se recibió en 2017 en la UBA. Trabajó seis años en una clínica psiquiátrica dando talleres de literatura y teatro, incentivando la vinculación social de los pacientes a través del arte. Actualmente, se encuentra ensayando una obra teatral de su autoría y dando talleres de escritura en formato online. En Noviembre estará dando un seminario sobre mitología griega y reescrituras modernas. Trabaja de forma independiente como fotógrafa de artistas en su proyecto Eyes Wide Shoot (EWS) y también se desempeña en otras áreas relativas al oficio de la imagen tales como Dir. Arte, diseñadora gráfica, vestuarista y maquilladora. Ha trabajado en producciones de artistas como Gabo Ferro, Benito Cerati, Esteban Sehinkman, Mariana Bianchini, Cam Beszkin, Bernardo Monk, Gustavo Musso, Romina Laino, entre otros.

URL personal: www.pamelaraponi.wix.com/pamelaraponi

URL fotografía: www.eyeswideshoot.wix.com/eyeswideshoot

Los Gatitos
por Matías Fanucchi

Dedicado a C&P

-No lo toques. Si no se mueve no lo toques. Era la segunda vez en la semana que uno de los gatitos se quedaba duro. Pero duro, como petrificado, arriba del pullover viejo que su mamá había sacado del placard y había colocado cuidadosamente al fondo de una caja de cartón.

Yamil miró a su hermana y con el dedo índice apoyado en sus labios continuó dirigiendo su mirada hacia la puerta de la habitación. Como si estuviese escuchando con sus ojos. Su mamá dormía en el cuarto de al lado. Su hermana atinó a cerrar la puerta pero Yamil movió la cabeza de lado a lado. Los dos estaban apoyados sobre sus rodillas alrededor de la caja de cartón donde dormían los tres gatitos.

Habían nacido cinco, uno murió apenas abrió los ojos y al otro lo aplastó Don Jorge, el vecino del fondo, con la bicicleta. Él salía todas las mañanas para la quema de ladrillos, andaba unos cuarenta y cinco minutos hasta la rotonda de Canning y de ahí para adentro unas seis cuadras por calle de

tierra. Esa mañana, entre la niebla y el apuro que llevaba, no vio cruzarse a uno de los gatitos que había salido por la ventana de la cocina.

Fue la primera vez que estuvieron frente a un gato aplastado. Yamil espiaba de reojo a su hermana. Su hermana, absorta, fijaba la vista en las tripas del gato. Cuando su madre llegó con la pala y una escoba, Jorge ya había largado un par de puteadas al aire y continuaba su camino hacia la colectora. Yamil intentó ayudar pero no sabía cómo. Atinó a traer una bolsa de plástico blanca y abrirla lo más que podía. Así evitaba el contacto con los pelos cuando su madre echase el gatito adentro.

Una vez dentro de la bolsa miró por última vez hacia el interior y ahí estaba, con la lengua afuera y la panza abierta. Los ojos seguían abiertos, húmedos aún. Hizo un nudo, miró a su mamá y ella le dijo *-al tacho*, mientras pisaba un cigarrillo en el suelo y regresaba a la casa.

Te dije que no lo toques. Le dijo su hermana, nuevamente en la habitación, mientras Yamil apretaba con un dedo la panza del gatito inmóvil en la caja. Entonces recordó la llegada de los gatitos.

Los aullidos que lanzaba la gata se escuchaban desde la

vereda y por eso Yamil entró corriendo por el pasillo. Al dirigirse al patio del fondo, Don Jorge le lanzó al pasar *-me parece que ese bicho cagó fuego.* Cuando llegó al tapias, donde él solía trepar para jugar al poliladron, encontró debajo de la parrilla de cemento a la gata echada de lado. Estaba fatigada. Sus ojos pedían, al fin, algo de ayuda. Cuando Yamil se dio vuelta, su mamá ya estaba llegando con unas toallas y una palangana. *-Llenala con agua tibia de la cocina, dale.* Mientras los gatitos iban saliendo de a uno, en el fondo del patio aparecían algunos curiosos de los otros departamentos que volvían de trabajar. Con el último de los gatitos, el quinto, hubo una suerte de alivio generalizado. El anterior había sido expulsado y nunca había llegado a abrir los ojos. Su mamá, quien a esta altura estaba recibiendo los rayos del sol en su nuca y parecía estar agotada, acercó el cuerpo inerte del último gatito al hocico de la gata. Ésta lo recorrió con su nariz, inspeccionó y luego buscó reposo en el suelo nuevamente, ignorándolo todo. De a poco, los curiosos volvieron a sus departamentos sin despedirse. El sol no había dado tregua en toda la tarde.

Con el correr de los minutos la dimensión del dormitorio se reducía sobre sus espaldas *-¿Y si le decimos a mamá que no se mueve?* Cuando su hermana terminó de decir esas pala-

bras, Yamil estaba cerrando su campera de un naranja chillón que en su espalda decía 3gReS@dos 1996 - YA1000. -*¿A dónde vas nene? Son las tres de la mañana.* Yamil parecía no oírla, se puso las zapatillas, las anudó y tomó todas las monedas que tenía en su latita de ahorros. Cuando ella quiso detenerlo, él le susurró al oído *¿Qué es lo que más les gusta a los gatitos?*

Yamil había visto a su papá una sola vez en su vida. Un año atrás alguien hacía palmas en la vereda, en la puerta de su casa. Descalzo, corrió al fondo del patio a avisarle a su mamá. Mientras ella iba juntando la ropa seca de la soga, Yamil le describía al hombre.

-Y tiene bigote, pero también tiene barba, la camisa toda arremangada hasta los hombros, creo que está fumando, tiene un paquete en la otra mano. Un paquete envuelto en papel marrón...y anda en zapatillas.

Cuando terminó de decir zapatillas, su madre se detuvo y miró a su hijo, parecía descubrirlo por primera vez. Yamil estaba en patas, vestía un pantaloncito gastado de Sportivo Italiano y andaba en cuero. Buscó con su mirada la marca de nacimiento que tenía en su tetilla izquierda y luego los ojos de Yamil, los ojos oscuros, hundidos y con largas pestañas.

Cuando volvió a encontrar los ojos de su hijo, con la mano que no estaba sosteniendo la ropa, se acomodó el pelo detrás de su oreja. Su mano temblaba, Yamil la contemplaba, en silencio. Sin embargo, ella se había ido a un lugar muy lejos de esa terraza. Cuando se oyeron nuevamente las palmas desde la vereda, sus ojos volvieron a posarse en su hijo y le dijo, *andá a tu cuarto con tu hermana, se quedan ahí.*

El interrogatorio de la madre para saber a dónde había ido Yamil aquella noche no cesaba. La hermana no sabía qué más podía decirle a la mamá que ayudase a encontrarlo. Le contó de la campera naranja y con olor a chivo que usaba siempre, de los ahorros, de la mochila del cole que Yamil se había colgado hacia adelante y del gatito muerto adentro. Todo este relato se repetía una y otra vez. Y en cada ocasión la madre le gritaba *-¡Y se fue con la bicicleta de Don Jorge!* De eso no sabía nada su hermana, quien para sus adentros sintió una suerte de alegría y revancha. Ese viejo les había aplastado uno de sus gatitos, que se joda, pensó.

Cuando Yamil entró a su cuarto luego de ver al hombre en la puerta, la encontró a su hermana, la tomó de la mano y

subieron raudamente a la terraza, saltando de a dos los escalones. Escondidos, echados los dos en el suelo vigilaba la conversación que unos metros más abajo tenían su mamá y el señor en zapatillas. Atento a cada detalle, intentaba leer los labios, iba probando con una oreja luego con la otra, rezongaba con el viento que le llevaba y le traía las palabras. Su hermana, sin soltarse de su mano, jugaba con las hormigas que paseaban entre las baldosas de la terraza, las aplastaba con un palito, las soplaba fuerte o les tapaba la entrada a algún hormiguero que ella suponía tenía una extensión infinita. Abajo, la charla continuaba mientras una camioneta F100 pasaba llenando de humo toda la calle. Cuando Yamil decidió que era suficiente y que era hora de volver a su cuarto, el hombre de la vereda alzó la vista, mientras señalaba hacia la terraza, como queriendo justificar un argumento con el simple movimiento de sus manos que aún sostenían una caja. Entonces las miradas de los dos se encontraron y la expresión del hombre pasó de la incredulidad al sosiego y, finalmente, la quietud. Yamil asintió con la mirada. Ese era su papá.

La búsqueda continuaba. No estaban en los fichines, que aún no habían levantado sus persianas. Tampoco en la galería Rodhas, donde Yamil siempre se pegaba a la vidriera

del local de ropa deportiva, contemplando los últimos botines que habían traído de la capital. De repente su hermana vio en el reflejo de los vidrios de la tienda, los ojos de su mamá. Vacíos, reposando en un manequim inerme, que recortaba la figura de una mujer, vestido solo con un gorro de natación. Le tiró de la cartera y le dijo *-Ma, ¿Qué es lo que más les gusta a los gatitos?* Su madre volteó a verla y con los ojos cargados de lágrimas apretó fuerte la mano de su hermana. Minutos más tarde estaban arriba de un remis dirigiéndose hacia la 205.

Luego de despedir al hombre en zapatillas, su madre dejó la caja envuelta en papel madera sobre la cama de Yamil. Y antes de cerrar la puerta de la habitación, llamó a su hermana para que la acompañe a regar las plantas del fondo.

Yamil sopesó primero la caja sobre sus manos, agitándola despacio y después fuerte. Algo adentro tocó la tapa y volvió a acomodarse sobre el fondo. Abrió el envoltorio despegando prolíjamente la cinta de papel. En contra de toda cábala o superstición, no la rompió, quería conservar ese papel, esa cinta, esa caja. Al destaparla encontró en su interior lo que, en un primer momento, supuso era un mantel azul eléctrico. Cuando fue separando el contenido sobre su cama empezó a sentir cómo su pecho se cerraba sobre sí, se ahuecaba. Frente

a él tenía la camiseta y el pantalón de Sportivo Italiano. En el centro, estampado, leía *Alitalia*, andá a saber qué es eso, pensó. Recorrió con sus dedos las costuras que unían el escudo al resto de la prenda. Con la yema de sus dedos se detuvo sobre los colores verde, blanco y, finalmente, el rojo. Luego posó su mirada en el pantalón corto. También azul, con tres tiras blancas sobre sus costados. Se lo probó, le quedaba varios centímetros arriba de sus rodillas, así lo usaba su ídolo, el arquero Alejandro Fabio Lanari. Todos los hinchas del *Tano* recordaban cómo le había atajado a Bottari ese penal que les había dado el ascenso en el 86'. Volvió a mirar la caja y descubrió una nota doblada por la mitad. Apenas unas líneas medio difusas y amontonadas en un rincón. *“Espero que la disfrutes, ese año se nos dio. En casa tengo un gato, se llama como vos. Yamil. Es negrito, tiene las patas blancas y le encantan las lombrices. Cuando voy a pescar se las traigo para que juegue. Las despanzurra y después de un rato se las come.”* Yamil dio vuelta la nota, no había fecha, no estaba firmada. Con la misma cinta de papel del envoltorio pegó la hojita en la pared, sobre la cabecera de su cama. Se puso la camiseta y salió a la vereda cuando el sol ya caía en todos los patios del barrio.

El remis las había dejado al borde de la ruta. Mientras la madre le pedía al chofer que las espere unos minutos allí. La hermana de Yamil se había largado sola hacia el dique. Le decían dique pero no era más que un arroyo, el arroyo Aguirre. Algunas tardes, vecinos de Tristán Suárez bajaban a tirar una tanza que en su extremo llevaba un anzuelo o gancho con alguna migaja húmeda de pan ensartada, no sacaban nada.

La madre, dando zancadas apuradas alcanzó a su hija, que iba unos metros adelante y tomó su mano. Miró hacia el suelo y notó que aún iba en ojotas, jogging y con la campera arriba de una musculara. Mientras tanto, la hermana de Yamil vestía el uniforme de gimnasia de la escuela, hoy era jueves.

Al dirigirse hacia el arroyo, ambas iban esquivando botellas de cerveza rotas en el pasto. Se alejaron unos cien metros del remis, un tenue color naranja empezaba a teñir la tarde. Por encima de ellas se oían las turbinas de los aviones que ya desfilaban con el tren de aterrizaje abajo. *“¿Cómo nos verán desde allá arriba?”* Se preguntaba la hermana de Yamil. Estaba segura de que su mamá se preguntaba lo mismo. Descansando en el suelo, se toparon con la bicicleta de Don Jorge. Las dos se miraron y al levantar la vista hacia el arroyo lo vieron a él.

Hincado sobre sus rodillas, Yamil removía con su mano la tierra hacia los costados. Sus uñas negras y su frente transpirada. Dentro de su campera y sostenido por la otra mano, el gatito movía su cola y con sus ojos pequeños examinaba en el cielo aquellas figuras que desaparecían tras las nubes sobre ellos. Su mamá y su hermana se sentaron una a cada lado y comenzaron a cavar con las manos en el barro. Mientras ponían dentro de una botella de plástico, en silencio, las lombrices que iban encontrando.

En el cielo, los aviones continuaban su lenta marcha hacia el sur.

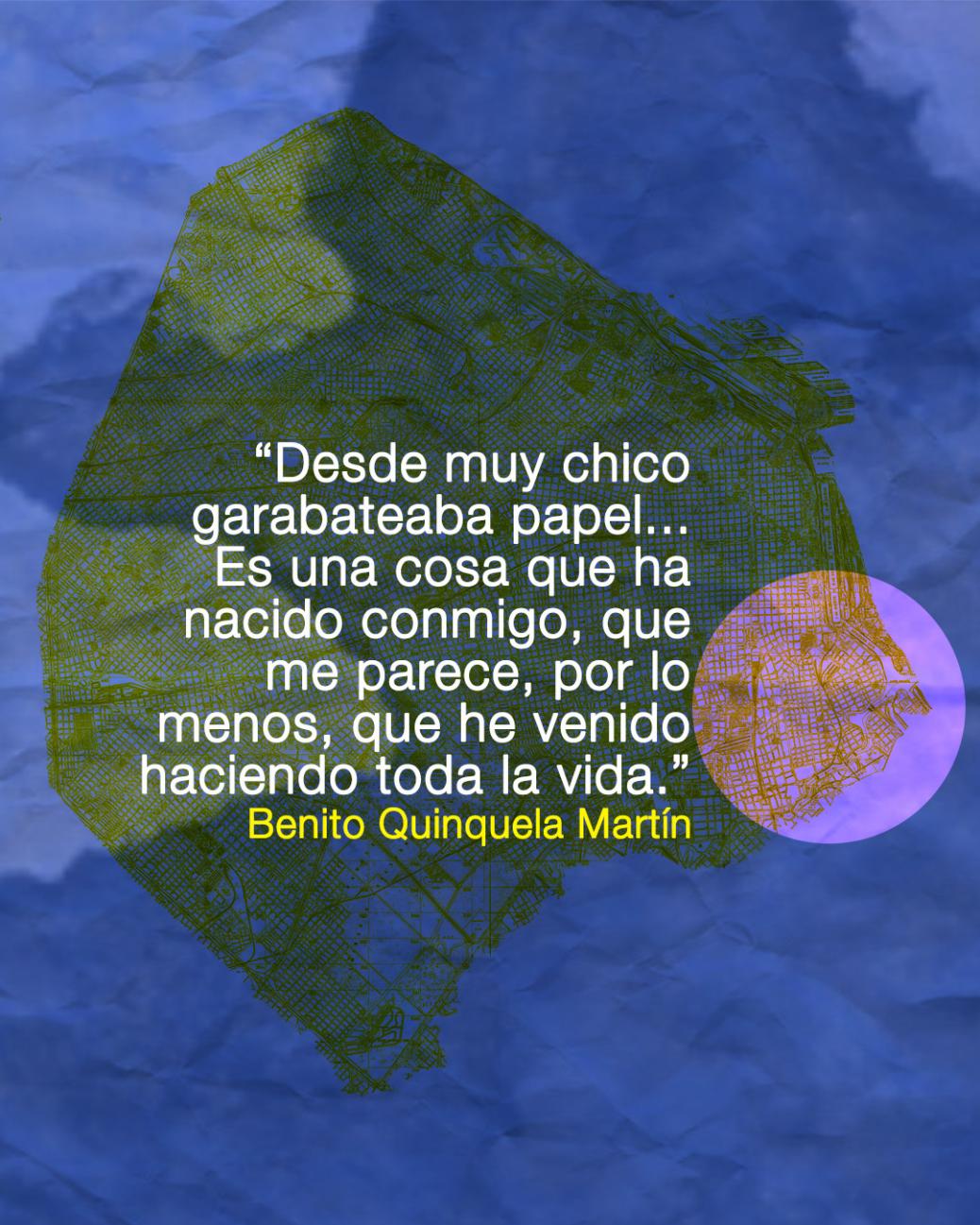
Matías Fanucchi trabaja como psicoanalista e investigador. Toca el piano y escribe. Actualmente edita y compila Sinécdoque Revista.

LA INDIFERENCIA ES EL PESO MUERTO DE LA HISTORIA





ribera



“Desde muy chico
garabateaba papel...
Es una cosa que ha
nacido conmigo, que
me parece, por lo
menos, que he venido
haciendo toda la vida.”

Benito Quinquela Martín